мастацтва

КАСТРЫЧНІК **2014** WWW.KIMPRESS.BY/MASTACTVA E-MAIL: ART_MAG@TUT.BY

#10

У галерэі «Мастацтва» адкрылася выстава Уладзіміра Савіча «Парог». Жыццёвая прастора нашчадкаў, фактура зямлі, раскіданы краявід — гэта не назвы твораў, а нататкі на палях алоўкавых накідаў, у якіх мастак прыадчыняе нам свой метад працы. У багатых структурах, плыткіх лініях і драматычным каларыце нараджаюцца фрагменты пейзажаў — як увасабленні філасофскіх роздумаў, прадметы рэчаўнага свету — як канстатацыя думкі, постаці людзей — як настрой і стан.

Ядлоўцы... Ссівелы ўспамін. Змешаная тэхніка. 2012.

Сугучны адгалосак. Змешаная тэхніка. 2012.

Карціны старых сцен XIV. Змешаная тэхніка. 2012.

Карціны старых сцен XXI. Змешаная тэхніка. 2014

змест

На першай старонцы вокладкі:
**Раман Сустаў. Гарызонт часу.
Літаграфскі камень, асфальт. 2014.**

«МАСТАЦТВА» № 10 (379). КАСТРЫЧНІК, 2014.

ЗАСНАВАЛЬНІК ЧАСОПІСА — МІНІСТЭРСТВА КУЛЬТУРЫ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ. ВЫДАЕЦЦА СА СТУДЗЕНЯ 1983 ГОДА. РЭГІСТРАЦЫЙНАЕ ПАСВЕДЧАННЕ № 638 ВЫДАДЗЕНА МІНІСТЭРСТВАМ ІНФАРМАЦЫІ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ.

ГАЛОЎНЫ РЭДАКТАР **ЛЮДМІЛА АЛЯКСЕЕЎНА ГРАМЫКА**. РЭДАКЦЫЙНАЯ КАЛЕГІЯ: **ТАЦЦЯНА АРЛОВА, АЛЕСЯ БЕЛЯВЕЦ, ВОЛЬГА ДАДЗІЁМАВА, МІХАСЬ ДРЫНЕЎСКІ, ІНЭСА ДУШКЕВІЧ, ВАЛЕРЫЙ ЖУК, ЭДУАРД ЗАРЫЦКІ, ТАЦЦЯНА МУШЫНСКАЯ, ДЗМІТРЫЙ ПАДБЯРЭЗСКІ** (НАМЕСНІК ГАЛОЎНАГА РЭДАКТАРА), **УЛАДЗІМІР РЫЛАТКА, РЫЧАРД СМОЛЬСКІ, УЛАДЗІМІР ТОЎСЦІК, РАСЦІСЛАЎ ЯНКОЎСКІ, АЛЯКСАНДР ЯФРЭМАЎ**.

МАСТАЦКІ РЭДАКТАР **АНДРЭЙ ГАНЧАРОЎ**. ЛІТАРАТУРНЫ РЭДАКТАР **ЛІДЗІЯ НАЛІЎКА**. ФОТАКАРЭСПАНДЭНТ **СЯРГЕЙ ЖДАНОВІЧ**. НАБОР: **ІНА АДЗІНЕЦ**. ВЁРСТКА: **АНДРЭЙ ГАНЧАРОЎ, АКСАНА КАРТАШОВА**.

ВЫДАВЕЦ — РЭДАКЦЫЙНА-ВЫДАВЕЦКАЯ ЎСТАНОВА «КУЛЬТУРА І МАСТАЦТВА». АДРАС ВЫДАВЕЦТВА І РЭДАКЦЫІ: 220013, МІНСК, ПРАСПЕКТ НЕЗАЛЕЖНАСЦІ, 77. ТЭЛЕФОН 292-99-12, ТЭЛЕФОН/ФАКС 334-57-35 (БУХГАЛТЭРЫЯ).

Падпісана ў друк 21.10.2014. Фармат 60х90 1/8. Папера мелаваная. Друк афсетны. Гарнітура «Minion Pro». Ум. друк. арк. 6,0. Ум.-выд. арк. 10,26.
Тыраж 1529. Заказ 2945.
Дзяржаўнае прадпрыемства «Выдавецтва "Беларускі Дом друку"». 220013, г. Мінск, праспект Незалежнасці, 79. ЛП № 02330/106 ад 30.04.2004.

ПАДЗЕЯ

Бязмежная прастора класікі

На пачатку кастрычніка ў Мінску прайшоў IX Міжнародны фестываль Юрыя Башмета. Традыцыйны, штогадовы, сёлета ён уражваў найперш размахам. У фэсце ўдзельнічалі салісты і калектывы з Беларусі, Бельгіі, Венгрыі, Ірландыі, Італіі, Літвы, Нідэрландаў, Расіі, Эстоніі. На форуме, арганізатарамі якога выступілі Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь, Мінгарвыканкам і канцэртнае агенцтва «РК груп», а мастацкім кіраўніком з'яўляецца Расціслаў Крымер, прэзентавалася сем праектаў. Кожны быў адметны па-свойму. І вабіў наяўнасцю зорак першай велічыні.

Падчас адкрыцця выступіў Літоўскі камерны аркестр, створаны больш як паўстагоддзя таму легендарным Саўлюсам Сандэцкісам. Цяпер на чале калектыву Сяргей Крылоў, які ўваходзіць у сусветную скрыпічную эліту. Далей — яшчэ больш «крута». Цэлае аддзяленне, складзенае з твораў Сафіі Губайдулінай, знакавай фігуры расійскай і еўрапейскай музыкі. Раней кампазітар ніколі не прыязджала ў Мінск. Яе твор «Warum?» («Чаму?») упершыню прагучаў на абсягах СНД, а «Вершнік на белым кані» — упершыню ў Беларусі. У той жа вечар адбылася і прэм'ера сачынення «Туман» нашага маладога кампазітара Вольгі Падгайскай для аркестра і аргана.

Ажыятажны інтарэс выклікаў канцэрт Камераты Каралеўскага аркестра Канцэртгебаў з Амстэрдама. І таму, што калектыву болей за 100 гадоў. І таму, што яго дырыжорам з'яўляецца Аляксей Агрынчук, адзін з лепшых габаістаў свету. Бліжэй да заканчэння фэсту напал эмоцый узрастаў. Пра гэта сведчыла выступленне легендарнага скрыпача Вадзіма Рэпіна (сумеснае з Акадэмічным сімфанічным аркестрам нашай філармоніі). І фінальны праект — праграма ансамбля «Салісты Масквы», мастацкі кіраўнік якога сам Юрый Башмет.

Фестываль засведчыў, што класіка карыстаецца ў айчыннага слухача неверагоднай папулярнасцю. Яна запатрабаваная, і зашмат яе ніколі не будзе. Калі ўлічыць, што наступны форум — юбілейны, дзясяты, міжволі задумваешся: чым у 2015 годзе здзівяць публіку Башмет з Крымерам? Хто са славутых зорак інструментальнага выканальніцтва не трапляў да нас? Пачакаем. І пачуем!

Таццяна Мушынская.

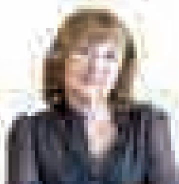
Габаіст Аляксей Агрынчук і Камерата Каралеўскага аркестра Канцэртгебаў.

Скрыпач Вадзім Рэпін.

Піяніст Бары Дуглас.

Юрый Башмет і ансамбль «Салісты Масквы».

КАНТЭКСТЫ

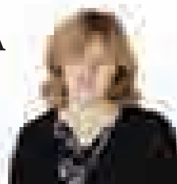


ЛЮДМІЛЫ ГРАМЫКА

Асаблівы піетэт, з якім тэатральная грамадскасць ставіцца да крытыкаў, заўважны няўзброеным вокам. Толькі адразу варта падкрэсліць дваістасць яго прыроды. «Крытыка мусіць быць. Цікава, што скажуць крытыкі?» — ціхім ветрыкам коціцца па партэры. «Што яны могуць сказаць? Крытыкаў у нас няма», — адгукаецца нехта ў іншым канцы глядзельнай залы.

На самай справе, праблема ёсць. І яна комплексная. Наўпрост звязаная з пануючымі сёння малакультурнымі рэаліямі. Пры тым што тэатральныя рэцэнзіі па-ранейшаму ўпрыгожваюць палосы самых уплывовых газет свету, у нашай асобна ўзятай краіне тэатральная рэцэнзія як жанр практычна не існуе. А калі існуе, дык ні на што не ўплывае, у якім бы месцы партэра не знаходзіўся «добры крытык». Дый колькасць людзей, здатных рабіць гэта кампетэнтна, зменшылася да нельга цягам двух апошніх дзесяцігоддзяў. Адказаць на пытанне «Чаму так сталася?» не надта складана. Выпускнікі Беларускай акадэміі мастацтваў і спецкурса Інстытута журналістыкі БДУ практычна не маюць шанцаў працаваць па спецыяльнасці. Доля загадчыка літчасткі не вельмі зайздросная. Гэта некалі яны станавіліся натхняльнікамі ды ідэолагамі мастацкіх кіраўнікоў і лепшых рэжысёраў краіны. Займаліся аналітычнай працай, прынамсі. Цяпер іх місія абмяжоўваецца шматлікімі цыркулярамі, афіцыйнымі паперкамі ды сустрэчай гасцей перад спектаклем. Маладыя спецыялісты, якія пачынаюць займацца крытыкай за мізэрныя ганарары, вельмі хутка знікаюць з поля зроку тэатральнай грамадскасці, так і не адчуўшы сур'ёзнай увагі да сябе. Тэатрам яны — маладыя, крэатыўныя, зубастыя — увогуле не патрэбныя. Таксама зразумела чаму. Усе прафесійныя прыцэлы даўно збітыя. Крытэрыі разбураныя. Розніцу паміж «мне падабаецца» і меркаваннем спецыяліста разумеюць нямногія. Усё часцей крытыкаў выцясняюць піяршчыкі, якія апантана нясуць у масы крэатыўны пазітыў. Не аналітыкі патрэбны, а зазывалы. Менавіта тут варта спыніцца. Магчыма, калі-небудзь тэатры апамятаюцца, і ланцужок «драматург — рэжысёр — спектакль — крытык» будзе аднаўлены. Тады давядзецца адзначыць: пачалося выздараўленне. ■

СКРЫПТАГРАМА



АЛЕСІ БЕЛЯВЕЦ

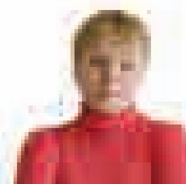
Паразважаць пра мастацкую крытыку асабліва дарэчна на фоне вялікага праекта. Гэтай восенню такім стаў «Месяц фатаграфіі ў Мінску». Мерапрыемства сапраўды ўнікальнае, з вялікай колькасцю культурных і адукацыйных праграм, скіраваных, як засведчана ў прэс-рэлізе, «на ўмацаванне статусу беларускай фатаграфіі і яе інстытуцыяналізацыю ў нашай краіне». Падзеі «Месяца...» адбываюцца ў самых разнастайных выставачных пляцоўках, бо ў горадзе па-ранейшаму няма галерэі, якая б спецыялізавалася на фатаграфіі. Паводле намераў арганізатараў, адна з мэтаў — «згуртаваць звычайна раз'яднанае беларускае творчае фотаасяроддзе».

Задача згуртаваць раз'яднанае творчае асяроддзе, паводле майго прыватнага меркавання, практычна невырашальная. Дастаткова яго структураліζаваць, то-бок вызначыць прыярытэты, акрэсліць арыенціры ў мясцовым культурным ландшафце. Гэтаму і спрыяюць падобныя — статусныя — праекты і тая ж вышэйзгаданая інстытуалізацыя. Спрыяюць адкрытасць і высокі прафесійны фармат падзей, у якіх спалучаюцца выставачныя і адукацыйныя праграмы. Яны і задаюць высокі ўзровень прафесійнай планкі. Як рэакцыя на працэс мусіць падымацца ўзровень крытычных тэкстаў, бо ў адкрытай прасторы пры зададзеных крытэрыях немагчыма яму не адпавядаць... Крытыка па вызначэнні з'яўляецца каталізатарам працэсаў у арт-асяроддзі, аднак адначасова — і параджэннем самога арт-асяроддзя... Яе запатрабаванасць сучаснымі структурамі, новым фарматам прэзентацый сёння становіцца надзвычай відавочнай. Аднак відавочна і іншае: ініцыятарам падобных падзей часта становяцца не крытыкі і куратары, а практыкі, як у дадзеным выпадку — фатограф Андрэй Лянкевіч. Чаму так адбываецца — тая ж праблема мясцовага культурнага ландшафту...

Адукацыйная частка «Месяца фатаграфіі» ўражвае: гэта і лекцыі польскага фатографа Мацэка Набрдаліка, нямецкага куратара Матыяса Флюге, Надзеі Шараметавай (цэнтр «ФотаДэпартамент») і беларускай даследчыцы Надзеі Саўчанка. Таксама — сустрэча са знакамітым англійскім фатографам і фотажурналістам Марцінам Парам.

Варта адпавядаць... ■

ВАРЫЯЦЫІ



ТАЦЦЯНЫ МУШЫНСКАЙ

У кожнага аўтара ёсць любімая тэрыторыя, да якой ён штораз вяртаецца. Для мяне гэта музычная крытыка. Здавалася, шмат ведаю па гэтай тэме. Але нечаканая інфармацыя прымушае на звыклае паглядзець іначай. У інтэрнэце нататка. Вядомыя дзеячы расійскага музычнага тэатра Ганна Нятрэбка, Дзмітрый Чарнякоў, Тэадор Курэнтзіс намінаваліся на Міжнародную оперную прэмію (The International Opera Awards). Журналісты паспелі яе назваць оперным «Оскарам». Прэмія мае два дзясяткі намінацый, сёлета ўручалася ў Лондане другі раз.

Сапраўдны шок перажыла я, даведаўшыся пра статус сяброў журы. Увага! У іх складзе Джон Элісан, галоўны рэдактар часопіса «Опера». Так, у Германіі 50 оперных труп, таму ў краіне можа выдавацца шмат тэматычных часопісаў. Колькі оперных тэатраў у Вялікабрытаніі, інтэрнэт не падказаў. Суцешым сябе: функцыю выдання «Опера» (і «Балет») выконвае часопіс «Партэр» нашага Тэатра оперы і балета. І часопіс «Мастацтва» — таксама.

Далей. Джон Элісан таксама — крытык па класічнай музыцы брытанскай штотыднёвай «Сандзі тэлеграф». Сябра журы Х'ю Кэнінг — галоўны музычны крытык штотыднёвай «Сандзі таймс». Джордж Луміс — вядучы калонак оперы і класічнай музыкі ў «Файнэншл таймс».

Вам яшчэ не захацелася заплакаць? Ад параўнання сітуацыі — *там* і *тут*. Там опера і класічная музыка ўвогуле — вяршыня піраміды. Тут усю гэтую піраміду трывала займае бессмяротная «папса», адрасаваная па ідэі люмпену і маргіналу. Там крытык — уплывовая асоба, ад якой залежыць будучыня пастаноўкі і кар'ера саліста. Тут крытыка — занятак у час, вольны ад асноўнай працы, а саміх крытыкаў можна пералічыць на пальцах адной рукі. Ці існуюць у нашай краіне галоўныя музычныя крытыкі? Ці ёсць у якой-небудзь нашай масавай газеце аглядальнік па класіцы?

Зрэшты, усё вырашаюць традыцыі, а тлумачэнне кожнай з'яве можна знайсці ў гісторыі. Калі ў Лондане пусцілі метро, у Расійскай імперыі, да якой належала тады большасць беларускіх зямель, яшчэ толькі вызвалілі сялян ад прыгоннага права. Таму мы ўвесь час даганяем. Свет і цывілізацыю. Але ці дагонім?.. Не ўпэўнена. ■

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.

Эстэтыка рызыкі

«Жаніцьба» Мікалая Гогаля
Рэжысёр Саўлюс Варнас
Мастак Іварс Новікс
Мастак па касцюмах Юратэ Рачынскайтэ
Магілёўскі абласны драматычны тэатр

ТАЦЦЯНА АРЛОВА

Апошняя прэм'ера сезона, «Жаніцьба» Гогаля ў Магілёўскім драматычным тэатры, на мой погляд, зрабілася падзеяй. Над спектаклем дастаткова доўга і руплівa працаваў літоўскі рэжысёр Саўлюс Варнас, які цяпер там з'яўляецца галоўным, а магілёўскія артысты з вялікай цікавасцю паглыбляліся ў новую для сябе прыроду акцёрскага існавання.

Паводле старых пастановачных канонаў у «Жаніцьбе» (гэтая п'еса не сыходзіць з тэатральных падмосткаў) звычайна пераважае напышліва-дэкаратыўнае відовішча і купецкі размах у стылі твораў Аляксандра Астроўскага. Шыкоўныя рускія сарафаны, сурдуты, камічны грым, ускудлачаныя парыкі. Неяк забываецца, што Гогаль зусім не падобны да Астроўскага, хоць і жылі яны прыблізна ў адны і тыя ж гады XIX стагоддзя. Адзін містык, другі бытапісец Замаскварэчча. Нішто ў магіляўчан не нагадвае пецярбургскі або маскоўскі быт. Каму сёння цікавыя помнікі мінулага? Але няма і пераліцоўкі п'есы, жадання ўсё паставіць з ног на галаву. Тэкст практычна цалкам захаваны (нават варта крышачку падціснуць). Рэжысёрская выдумка дастасавалася да вызначэння «Жаніцьбы» як «цалкам неверагоднай падзеі». Латышскі сцэнограф Іварс Новікс узнавіў містычны гогалеўскі свет, поўны таямнічасці і рэалістычны адначасова. Літоўская мастачка па касцюмах Юратэ Рачынскайтэ стварыла далёкае ад той эпохі адзенне, у якім спалучаюцца тэндэнцыі сучаснай моды, касмічныя светлавыя пераліва і лятучасць міфічных крылатых істот. Пры ўсім гэтым спектакль суцэльна акцёрскі.

Безумоўна, акцёрам давялося працаваць так, як яшчэ не выпадала ў звычайным будзённым рэпертуары. Скажу больш дакладна — прыйшлося перададольваць класічную манеру акцёрскай ігры са звыклым выяўленнем характараў. Да таго ж былі пастаўлены і складаныя тэхнічныя задачы. Галіна Лабанок для ролі свацці Фёклы навучылася іграць на саксафоне. Дапамагла музычная адукацыя. Дый маладую гулліву сваццю цяжка называць Фёклай Іванаўнай. Яна не супраць знайсці сабе жаніха і пакруціць «амуры» з Качкаровым. Свацця не столькі размаўляе, колькі каментуе кожны паварот падзей гукамі саксафона.

Правакатара і завадатара Качкарова, дакладней — акцёра Руслана Кушнера, рэжысёр паставіў на ролікі. Ён раз'язджае па сцэне і па глядзельнай зале. Развіваецца лёгкі плашч. Качкароў нагадвае дэмана-спакусніка, які вырашыў ажаніць нібыта сябра Падкалесіна дзеля таго, каб іншыя адчулі ўсю чароўнасць сямейнага пекла. Пекла праз жаніцьбу не па каханні, а па сватаўстве, па дамоўленасці. Адпаведна, без усялякага задавальнення. Як вынік — хлусня і здрады. Усе свае нявыдаткаваныя пачуцці і нязздзейсненыя жаданні такі Качкароў ахвотна раздае направа і налева. І нарэшце — выдатна прыдуманы эпізод рэлаксацыі. Жадаючы «запіць» няўдачу з жаніцьбай Падкалесіна, Качкароў бярэ першую-лепшую бутэльку, меланхалічна робіць глыток і прыходзіць у ступар ад праглынутай вадкасці. Пазней з гэтай бутэлькі механічна глынуць і іншыя. У іх таксама вочы палезуць на лоб: ці то ад здзіўлення, ці то ад нечаканага смаку, ці то ад вогненнага ўдару.

Яешня (Уладзімір Пятровіч) не стары і не тоўсты, якім апісаў яго Гогаль. Гэта прыгожы, рослы мача, што ведае толк у жанчынах. Яго ўвогуле не бянтэжыць немілагучнае прозвішча. Затое цікавіць капітал. Няблага далучыць да грошай пакорлівую жонку. Ён ужо адчувае сябе ўладальнікам вялізнай нерухомасці, якая дае бязмежную свабоду дзеянняў. Захапіўшыся, лёгка можа і на жонку руку ўзняць.

Крохкі Анучкін у Васіля Гальца напоўнены непазбыўным сумам па недасяжнай прыгажосці прыцягальнага і нязведаннага закардоннага свету.

Нарэшце, самая трагічная постаць сярод жаніхоў — Жавакін. У выкананні Рыгора Белацаркоўскага гэты вобраз трагікамічны. Адстаўны ваенны, небарака, бядняк з рамантычнымі фантазіямі, які жаданае прымае за сапраўднае. Фактычна толькі ён бескарыслівы ў гісторыі са сватаўствам да Агаф'і Ціханаўны. Туга па хатняй утульнасці ў гэтага маладога непрыкаянага мужчыны такая вялікая, што ён гатовы і на рай у шалашы. Асаблівa цудоўны маналог са свечкай у цемры глядзельнай залы. Жавакіна пранізліва шкада. Ён шчыра не разумее, чаму яму, красамоўнаму, зведаўшаму цяжар жыцця, так катастрафічна не шанцуе. У сямнаццаты раз атрымлівае ад нявест адмову. Рэжысёр прыдумаў гэтаму персанажу амаль цыркавы трук хаджэння па жэрдачцы. Белацаркоўскі перад ахопленай жахам публікай бліскуча дэманструе крокі канатаходца.

Па-абломаўску добры і нерашучы Падкалесін — акцёрская ўдача Дзмітрыя Дудкевіча. Падкалесін — не зарослы мохам нудны халасцяк, якім звычайна прынята яго паказваць, а малады гультаяваты хлопец. Проста ён не здольны вызначыцца ў сваіх жаданнях. Звыкся з тым, што за яго ўсё робяць іншыя. І думаюць іншыя. Служка Сцяпан дагэтуль, як немаўлятку, корміць з лыжачкі. Знешне такі Падкалесін губляецца на фоне іншых жаніхоў. Унутрана, сваёй недарэчнасцю і прастадушнасцю, больш за іншых падыходзіць Агаф'і Ціханаўне. Усё было б добра, калі б не адвечны мужчынскі страх перад неабходнасцю штосьці змяніць у сваім жыцці і развітацца са свабодай, якая такому Падкалесіну ў прынцыпе не патрэбна.

З'яўленне Агаф'і Ціханаўны (Алена Крыванос) перад жаніхамі — амаль шоу, здзейсненае рэжысёрам і сцэнографам. З-за куліс выязджае двухпавярховая піраміда ў выглядзе вясельнай спадніцы. На яе вяршыні скутая і напалоханая нявеста, гатовая кожную секунду праваліцца ў тайнікі дзіўнага ўбрання.

Для нявесты ёсць яшчэ цудоўная прыдумка. Павольна, як калісьці рухаўся танцавальны ансамбль «Бярозка», выязджае і невялікі вясельны, пакрыты беласнежным абрусам столік. На ім чатыры стравы пад выпуклымі металічнымі накрыўкамі. Агаф'я Ціханаўна прыўзнімае па чарзе накрыўкі — там галовы жаніхоў. Выбірае на густ. Смешна і страшна.

Жаданне акцёраў папрацаваць у спектаклі ўлічана пастаноўшчыкам. Тут ёсць невялікі жывы аркестр і цыгане, гатовыя ў любы момант падтрымаць вяселле. Больш таго, рэжысёр «падзяліў» цётухну Афіну Панцялееўну на некалькі частак. Такая «расчлянёнка» дапамагла задзейнічаць у спектаклі адразу трох актрыс. Яўгенія Белацаркоўская, Наталля Калакустава і Людміла Гурына ствараюць своеасаблівую масоўку ў сцэне сватаўства. Яны размеркавалі паміж сабой рэплікі і працуюць як адзінае цэлае.

Можна канстатаваць, што мастацкія задачы, пастаўленыя рэжысёрам, выкананы. Нічога ад старога, ад традыцый, ад штампаў. Нідзе — ні ў дробязях, ні ў канцэпцыі — не было прыгнёту чалавечай існасці і прыроды артыстаў. Не змяняліся прапанаваныя Мікалаем Васільевічам Гогалем адносіны і акцэнты. Толькі прасвятляліся людскія лёсы і матывы ўчынкаў.

У спектаклі «Жаніцьба» няма станоўчых і адмоўных персанажаў. Няма невінаватых і вінных. Кожны нясе свой крыж у залежнасці ад мэты і душэўнага напаўнення. Па сутнасці, перад намі па-свойму нешчаслівыя людзі, якія, дарэчы, гэтага не ўсведамляюць. Яны не ўмеюць і не ведаюць, як пабудаваць уласнае жыццё. Дый мы, сучасныя, так і не навучыліся гэта рабіць.

Саўлюс Варнас не навязвае акцёрам сваё светаадчуванне, не даследуе свет

Сцэна са спектакля.

Рыгор Белацаркоўскі (Жавакін), Васіль Галец (Анучкін), Уладзімір Пятровіч (Яешня).

ФОТА ЮЛІІ ПЕПЛЕР.

Алена Крыванос (Агаф'я Ціханаўна), Дзмітрый Дудкевіч (Падкалесін).

драматурга. Ён дасціпна скіроўвае акцёраў. Яны гавораць словамі Гогаля пра сябе, пра ўласнае разуменне ўсяго, што побач. Страсць у кожнага вечная. Уласнае разуменне няўстойлівае і часта скажонае.

У мужчынскім спаборніцтве за нявесту Яешня прываблівaецца пасагам, Анучкін — уменнем размаўляць па-французску. Жавакін марыць пра сямейнае цяпло, Падкалесін і ўвогуле плыве па волі хваляў, слаба супраціўляючыся. Ды хіба гэтыя матывы прывядуць да адчування шчасця? Канешне, не.

Рэжысёр уступае ў дыялог са старымі каштоўнасцямі і пераконвае гледачоў, што галоўныя з іх, такія як каханне, па-ранейшаму вечныя, а героі — нармальныя людзі, якія, магчыма, жывуць сярод нас. Ён смела кідае персанажаў у камунікацыю з гледачамі, уключае іх у разваги пра чалавечыя радасці. Пры такіх, здавалася б, сучасных тэатральных прыёмах не знікае галоўны метафізічны сэнс паняцця жаніцьбы, як гэта разумеў Гогаль.

Саўлюс Варнас валодае мастацтвам раскопваць і даносіць метафізічныя сэнсы вялікіх неадназначных акцёраў. Ён гэта цудоўна давёў у «Тарэлкіне» і «Фрэкен Жулі». Магчыма, для акцёраў гэта было адкрыццём такіх загадкавых аўтараў, як Сухаво-Кабылін і Стрындберг. А цяпер вось не менш таямнічы Гогаль. Ды калі артысты доўгімі днямі ідуць да разумення, публіка за пару гадзін спектакля не заўсёды гатовая да адэкватных ацэнак. Думаю, што засцярога ад непаразумення з аўдыторыяй павяла Варнаса пры пастаноўцы «Жаніцьбы» ў бок больш звыклага літоўскага метафарычнага тэатра. І гэта правільны крок да падрыхтоўкі і заваёвы свайго гледача. ■

Вобраз, адліты з металу

Калекцыя прадметаў дробнай пластыкі
Музей гісторыі рэлігіі (Гродна)

ІГАР ГАНЧАРУК

Адзіны ў рэспубліцы Музей гісторыі рэлігіі працягвае знаёміць з унікальнымі зборамі сваіх фондаў. Найлепшыя творы помнікаў з медзі XVIII — пачатку XX стагоддзя — крыжы, абразы, складні, створы і створцы — прадстаўлены на выставе «Вобраз, адліты з металу».

Праект мае рэлігіязнаўчую, мастацтвазнаўчую і гістарычную скіраванасць. Праз помнікі сакральнага мастацтва ён знаёміць нас з тэмай праваслаўнага абраза, мастацкімі асаблівасцямі і школамі позняга рускага меднага ліцця, гістарычнымі ўмовамі, што паўплывалі на яго развіццё і распаўсюджванне.

У экспазіцыю ўключаны жывапісныя абразы, якія служылі ўзорам для сюжэтаў меднай пластыкі, і богаслужэбныя кнігі, аздобленыя літымі крыжамі і абразамі.

Выстава сведчыць пра іканаграфічнае адзінства рускай культавай пластыкі з жывапіснымі канонамі. Упершыню ў музеі жывапісныя абразы дэманструюцца разам з медным сакральным ліццём. Агульнасць іканаграфічнага сюжэта дазваляе візуальна падмацаваць вядомае сцверджанне аб першасным уплыве жывапісных узораў на распрацоўку сцэн, прадстаўленых у медным ліцці. З'явілася магчымасць больш глыбока азнаёміцца з тэмай праваслаўнага канона, іканаграфіяй Хрыста, Маці Божай, святых і хрысціянскіх святаў, а таксама з жыціямі святых — падзвіжнікаў, якія служылі Богу і людзям, унеслі ўклад у развіццё хрысціянскай духоўнасці.

Святы Архангел Міхаіл. Медзь, ліццё. Масква. 2-я пал. XIX стагоддзя.

Каб засяродзіць увагу на гэтых важных аспектах тэмы, а таксама ўлічваючы спецыфіку музея, экспазіцыя мае раздзел «Багаслоўе праваслаўнага абраза». Гэты комплекс прысвечаны вобразу «Спаса Нерукатворнага». Паводле царкоўнай традыцыі ён з'яўляецца першай прыжыццёвай выявай Хрыста і першым хрысціянскім абразом, шырока прадстаўленым як у жывапісе, так і ў медным ліцці XVIII — пачатку XX стагоддзя.

Эмацыянальнае і эстэтычнае ўздзеянне выставы, якая забяспечвае аптымальны кантакт наведніка з музейнымі прадметамі, узмацняецца дэманстрацыяй богаслужбовых і іншых царкоўных кніг. Так, кніжная гравюра адлюстроўвае ўплыў на арнаментыку меднага ліцця, а тэкст малітвы крыжу (свяцілен), змешчаны на старонках рукапіснага Абіхода, чытаецца на адваротным баку экспануемага крыжа.

Традыцыя пакланення крыжу спрыялаператварэнню яго ў насценны малены абраз. Дзякуючы профільным прадметам музея стала магчымым наглядна паказаць гэта на прыкладзеківотных крыжоў і абразоў з урэзанымі меднымі крыжамі, аздобленымі рознакаляровымі эмалямі. Акрамя таго, многія крыжы маюць клеймы з выявамі святочных сцэн.

Кола штодзённага хатняга малення адлюстроўвае і чатырохстворкавы складзень з двунадзясятымі святамі і сцэнамі пакланення цудатворным абразам Маці Божай. Яго мадэль была распрацавана ў канцы XVII стагоддзя маскоўскімі майстрамі. Вечка складня аздоблена выявай Галгофы, што ўвогуле сустракаецца ў розных варыянтах. На выставе дэманструецца ўнікальны вобраз Галгофы, які, на думку спецыялістаў, трапляецца вельмі рэдка.

Разнастайнасць прадметаў дазваляе глыбей пазнаёміцца з мастацтвам жывапіснага абраза і металапластыкі. Частка абразоў прадстаўлена ў срэбных абкладах. Рэльефы меднага ліцця розняцца — ад высокапрафесійных экзэмпляраў, распрацаваных майстрамі, якія мелі сувязі з маскоўскай Зброевай палатай і Друкарскім дваром, да прадметаў з лубачнай трактоўкай выяўленых сцэн.

Спецыяльны раздзел прысвечаны крыжам, якія ўпрыгожваліся пышным раслінным арнаментам, выкананым у рознай стылістыцы: старадрукаванай, ранняга маскоўскага барока, з элементамі класіцызму. Такое аздабленне мела не толькі дэкаратыўны характар, але і адлюстроўвала хрысціянскае ўяўленне аб крыжы як дрэве жыцця і сімвале перамогі над смерцю. Параўнанне Галгофскага Крыжа з раслінай было вядома яшчэ з першахрысціянскіх часоў і знайшло шырокі распаўсюд у хрысціянскай іканаграфіі.

Створцы. Казанскі абраз Маці Божай. Медзь, ліццё. Цэнтральная Расія. XVIII стагоддзе.

Святы Іаан Прадцеча. Медзь, ліццё, эмалі. Масква. 2-я пал. XIX стагоддзя.

Святы Мікола Мажайскі. Дошка, медзь, ліццё, эмалі. Расія. XIX стагоддзе.

Позняе рускае ліццё сфарміравалася пад уплывам пэўных гістарычных падзей. У 1722—1723 гадах былі выдадзены царскія ўказы аб забароне выкарыстоўваць, вырабляць і прадаваць медныя крыжы і абразы. З гэтага часу Праваслаўная Царква мала звярталася да вытворчасці гэтых форм, манастыры і свецкія ліцейныя майстры пазбавіліся магчымасці ствараць культавыя вырабы з медзі адкрыта. Пераймальнікам рускай традыцыі меднага ліцця выступілі старавеpы, погляды якіх знайшлі сваё выяўленне ў іканаграфіі крыжоў і зводах, прадстаўленых на абразах. З другой паловы XIX стагоддзя медныя культавыя вырабы ўжо не забараняліся, яны былі распаўсюджаны ў храмах афіцыйнай царквы, у сем'ях праваслаўных святароў і вернікаў.

У структурнай аснове выставы — прынцып падачы матэрыялаў не па відах прадукцыі, а па асноўных рэгіёнах, у якіх выраблялiся прадметы дробнага меднага ліцця з уласцівымі ім мастацкімі і іканаграфічнымі асаблівасцямі (Рускае Памор'е, Цэнтральная Расія, Масква).

Асобны комплекс прысвечаны знакамітаму паморскаму Выгаўскому паселішчу, дзе на пачатку XVIII стагоддзя сфарміравалася паморская школа меднага ліцця, і некаторым асаблівасцям стараверскай культурнай традыцыі. У экспазіцыі прадстаўлены план мужчынскай абіцелі Выгаўскога паселішча, на тэрыторыі якога адзначана пабудаваная ў 1719 годзе медніца, дзе адліваліся крыжы, абразы, складні. Не меншую цікавасць выклікае багата афармленая кніга — знакамітыя «Паморскія адказы» (у арыгінале «Ответы пустынножителей на вопросы иеромонаха Неофита») — галоўны апалагетычны твор старавераў усіх напрамкаў, які ўвайшоў у скарбніцу рускай літаратуры як узор палемічнага жанру канца XVII—XVIII стагоддзяў. У экспазіцыі — маскоўскае выданне адказаў 1911 года.

Паморскія майстры стварылі асаблівы ківотны крыж «Распяцце з прадстаячымі», спецыяльна прызначаны для хатняй малельні. Ад напрастольнага крыжа ён адрозніваўся наяўнасцю двух бакавых пласцінак з фігурамі прадстаячых — Маці Божай, Марыі Магдаліны, Іаана Багаслова і воіна Лангіна.

Лепшыя паморскія помнікі вызначаюцца яркім псіхалагізмам і дынамікай у перадачы персанажаў — іх твараў, жэстаў, поз. Агульнае ўражанне ўзмацняецца па-майстэрску выкананай пластыкай і драпіроўкай, калі цяжка адысці ад думкі, што персанажы вылеплены асобна і накладзены (амаль што гарэльефна) на фон. Ад такіх вырабаў выпраменьваецца, здаецца, цеплыня самога жыцця, што зачароўвае кожнага ўважлівага гледача.

Ківотныя крыжы цэнтральнарускага кола вылучаюцца характэрным навершам у выглядзе фігур херувімаў. Распяты Хрыстос выяўлены ў высокім рэльефе, у некаторых выпадках — амаль гарэльефна. Самастойны падыход майстроў цэнтральнарускага кола ў трактоўцы кампазіцыі ківотных крыжоў увасобіўся ў распрацоўцы так званых «патрыяршых распяццяў», што аздабляліся клеймамі са сцэнамі двунадзясятых святаў і фігурамі шасцікрылых херувімаў, якія паўколам атачалі распяцце ўверсе.

На беларускія землі позняе рускае ліццё трапіла ў другой палове XVII стагоддзя разам з рускімі перасяленцамі-старавераMі. Таму лагічным выглядае завяршэнне выставы выданнямі, якія бытавалі ў асяроддзі беларускіх старавераў, тым больш што многія з кніг таксама аздабляліся меднымі прадметамі культу. Багатая культура старавераў стала элементам духоўнай і мастацкай культуры Беларусі.

«Вобраз, адліты ў метале» стаў самым значным і поўнамаштабным праектам Музея гісторыі рэлігіі ў галіне экспанавання меднага ліцця. Ён падсумаваў вынікі шматгадовай працы па сістэматызацыі, навуковай апрацоўцы і папулярызацыі прадметаў групы позняй рускай дробнай пластыкі, яшчэ мала даследаванай у спецыяльнай літаратуры. ■

Шагал прызямліўся ля Ратушы

Новы сезон у Беларускай дзяржаўнай філармоніі

НАДЗЕЯ БУНЦЭВІЧ

Адкрыццё сезона было адзначана небывалай акцыяй. Уся праграма Акадэмічнага сімфанічнага аркестра на чале са знакамітым Аляксандрам Анісімавым транслявалася анлайн на вялізны экран, усталяваны ля мінскай Ратушы. Што ж мы пачулі і ўбачылі? І ці стане такое наваўвядзенне моцным сродкам папулярызацыі высокага мастацтва?

Наконт абсалютнай навізны праекта можна і паспрачацца. Фонд «Ідэя», які выступіў ініцыятарам, зыходзіў з замежнага вопыту. У Еўропе зрабілася добрай традыцыяй «выводзіць» не толькі філарманічныя, але і оперныя падзеі на экран дзесьці ў парку. Праўда, такая практыка накладаецца на яшчэ адну — дазвол сядзець на траве, што бывае нават пазначана спецыяльнымі шыльдачкамі (дзе ў нас пішуць: «Па газонах не хадзіць», там — з дакладнасцю наадварот: «Тут сядзець — дазваляецца»). Прыходзяць вялікімі кампаніямі — з пледамі, кошыкамі, іншымі «абрусамі-самабранкамі», каб сумясціць прыемнае з карысным. У нас, вядома, рэаліі іншыя. Слухачамі зрабіліся, за рэдкім выключэннем, выпадковыя мінакі. Дый выстаяць на нагах больш за тры гадзіны — дадатковае выпрабаванне. Таму асабіста я ўспрыняла ноу-хау не столькі прыстасаваннем замежнага вопыту да нашых абставінаў, колькі працягам уласных традыцый.

Нагадаю: у даваенны і асабліва пасляваенны час такія трансляцыі (усё ж часцей не сімфанічныя, а оперныя) ажыццяўляліся па радыё. У тым ліку праз гукаўзмацняльнікі, усталяваныя літаральна ў кожным населеным пункце ў месцах найбольшага скопішча людзей — на тых жа плошчах. Праз гэты няхітры «сродак прапаганды» (найперш, безумоўна, ідэалагічнай) «добраахвотна-прымусова» да класікі далучылася цэлае пакаленне цяперашніх бабуль, якія без высокага мастацтва сваё жыццё не ўяўляюць. У 1970—80-я трансляцыі буйных прэм'ер і выбітных фестывальных канцэртаў перавандравалі на тэлебачанне — з уступным словам музыказнаўцы (як тут не згадаць Элеанору Язерскую!) і каментарыямі саміх творцаў. Так што верасеньскі экран ля Ратушы — у поўнай меры тое новае, што насамрэч з'яўляецца добра забытым старым. Але гэта ні ў якім разе не змяншае значнасць падзеі — наадварот, падкрэслівае яе грунтоўнасць, магчымасць лёгкага ўкаранення на нашай глебе.

Праграма, складзеная дырыжорам Аляксандрам Анісімавым, магла зацікавіць і эстэтаў, скіраваных да рэдка выконваемых твораў, і прыхільнікаў нацыянальнага мастацтва, і тых, хто ўвогуле акадэмічнай музыкай не цікавіцца, аддаючы перавагу папулярным кінаартыстам. Такую практыку паступовага далучэння шырокай публікі да класікі маэстра праводзіць даўно. І даволі часта ладзіць для гэтага літаратурна-музычныя мантажы. Так сталася і цяпер. «Фішкай» канцэрта была абвешчана кампазіцыя паводле оперы Пятра Чайкоўскага «Мазепа» і паэмы Аляксандра Пушкіна «Палтава». Хоць, зразумела, элітную публіку трэба было б завабіць прыблізна такім рэкламным слоганам: «Шагал прызямліўся ля Ратушы», маючы на ўвазе прэм'еру «Страсцей па Марку» знакамітага беларускага кампазітара Галіны Гарэлавай.

Скрыпачка Рэгіна Саркісава, дырыжор Аляксандр Анісімаў.

Чытальнік Андрэй Мярзлікін.

Сусветная прэм'ера гэтага твора адбылася на радзіме вялікага мастака, у Віцебску, і была прымеркавана да 125-годдзя з дня яго нараджэння. Дарэчы, сачыненне замовіў швейцарскі дырыжор Сімон Камарцін, які даўно супрацоўнічае з Гарэлавай, увасабляючы яе творы на самых прэстыжных міжнародных фестывалях. На прэм'еры ў Віцебску «Страсці...» выконваў сімфанічны аркестр Нацыянальнай тэлерадыёкампаніі Беларусі разам з Валерыяй Гуцул, ураджэнкай Беларусі і салісткай, запрошанай з Масквы. Гэтак жа неабыякава, як высветлілася, ставіцца Сімон Камарцін да творчасці Марка Шагала. Таму і замовіў шматчасткавы твор з салiруючай скрыпкай паводле яго карцін. Нават сам вылучыў палотны! Але кампазітар абрала іншыя карціны, бо хацела, каб кожная была звязана з Віцебскам.

Атрымалася не звычайная сюіта і нават не проста аркестравы цыкл, а своеасаблівы мікст з жанрам страсцей, прысвечаны расповеду пра падзеі Страснога тыдня ад імя аднаго з евангелістаў. У назве «Страсці па Марку» ёсць гульня слоў: замест евангеліста Марка маецца на ўвазе Шагал. А сем ягоных карцін адпавядаюць дням Страснога тыдня і, адначасова, заканамернасцям драматургіі санатна-сімфанічнага цыклу.

«Душа горада», быццам разгорнуты ўступ да санатнага allegro, утрымлівае два супрацьлеглыя пачаткі і становіцца «кодам» да разумення зместу ўсяго твора. На адным баку — духоўнасць, узнёсласць, подых даўніны, перададзеныя сцішанай, бы ў тумане стагоддзяў, звонавасцю і павольна бясконцай дуэтнасцю, дзе сола скрыпкі размаўляе з аркестрам. На другім — варожасць, разбуральнасць, жорсткі побыт, увасоблены ва ўрбаністычных гучаннях, што раз-пораз украпваюцца ў расповед. «Падзенне Ікара» і «Скрыпач» — яшчэ адно супрацьпастаўленне, спраецыраванае на адзінства і баня пытання аўтарскіх правоў. Рэпрадукцыі былі змешчаны хіба ў падарункавым варыянце праграмак. Затое спадар Анісімаў выступіў з уступным словам — магчыма, залішнім, бо яно парушыла музычную атмасферу першага аддзялення, якое завяршалася «Страсцямі...». Пералічваючы назвы частак, прамоўца ў хваляванні ўвогуле пераблытаў іх парадак! Залішнімі здаліся і восем кантрабасаў, якія «ўзмацнялі» і без таго вялікі струнны склад. У музыцы Гарэлавай звычайна пануе настолькі тонкае вязьмо, што за кожнай аркестравай партыяй чуецца не «натоўп» музыкантаў, а адна яркая асоба. сезона. Таму ў кульмінацыі чулася не перамога смерці, а... проста перамога, моц, напал. А галоўнае — магутныя дэцыбелы, амаль як на рок-канцэрце. Што ж, можа, менавіта такая версія здольная прыцягнуць адвучаную ад класікі публіку?

Праграму працягнула рапсодыя чэшскага класіка Леаша Яначака «Тарас Бульба», якая пачынаецца з дзівоснай музычнай каларыстыкі, што быццам адлюстроўвае знакамітую гогалеўскую фразу: «Тиха украинская ночь». Твор можна трактаваць як пацыфісцкі, давёўшы да максімуму кантраст паміж неверагоднай прыгажосцю мірных фрагментаў і

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.

Кампазіцыя паводле оперы «Мазепа» і паэмы «Палтава». Віктар Луцюк (Андрэй), Васіль Святкін (Мазепа), Ірына Крыкунова (Марыя).

рацьбу супрацьлегласцяў у санатным allegro: катастрафічны, няўмольны бег у бездань — і напружаны, нервовы дыялог сольнай скрыпкі з самой сабой, быццам размова чалавека са сваёй душой. «Вершнік» — жудаснае скерца, што працягвае традыцыі Дзмітрыя Шастаковіча. Механістычнасць, спачатку з адценнем нейкай цацачнасці, сімвалізуе запуск механізму, які працуе на знішчэнне і спыніць які немагчыма. У «Жоўтым распяцці» — трагічна-лірычным цэнтры, вырашаным як магутная пасакалія, збываецца «прароцтва» першай часткі з яе разбуральнымі матывамі. «Музыканты» — амаль тыповы фінал з «выхадам у народ». І кода — «Над горадам», дзе ў неверагодным адзінстве нагадваюцца і пераплятаюцца тэмы-нітачкі цыкла, а над усім лунае харальнасць, заснаваная на... стылізацыі яўрэйскіх матываў. Гэта, па сутнасці, узнясенне, што сімвалізуе адлёт душы — і новае нараджэнне.

На жаль, слухачы на плошчы не маглі «параўноўваць» музыку з карцінамі Шагала: іх дэманстрацыя патрабавала надта доўгага (і нятаннага) вырашэння... Таму і Рэгіне Саркісавай, мабыць, не след было, «адпачываючы» ад сола, далучацца да першых скрыпак, быццам адпрацоўваючы пасаду канцэртмайстра аркестра. І хоць у выкананні — вельмі зладжаным, эмацыйным, з падкрэсленымі кантрастамі — бракавала адчування адкрыцця, самога смаку музыкі (можа, сказаліся напружаныя рэпетыцыі пасля летняга адпачынку?), вялікі дзякуй маэстра за жаданне пазнаёміць публіку з глыбокім канцэптуальным творам.

А пачаўся канцэрт з Пасакаліі Дзмітрыя Шастаковіча з оперы «Лэдзі Макбет Мцэнскага павета». На вулічнага слухача абрынулася ўся моц сімфанічнага склада з дадатковым духавым — Узорна-паказальным аркестрам Узброеных сіл Беларусі. Замест таямнічай, злавеснай, няўмольна бясконцай лініі, што вядзе да жудаснай трагедыі, ад якой ірвецца сэрца, мы пачулі павольнае маршавае шэсце. Пачаўшыся здалёк, яно паступова набліжалася, узмацняючы гучанне. Відавочна, эмацыйны стан гэтага нумара Аляксандр Анісімаў імкнуўся хоць бы крыху наблізіць да атмасферы святочнага адкрыцця экспрэсіўнасцю тых, што звязаны з батальнымі сцэнамі. Але дырыжор знайшоў іншае рашэнне. Ён прадставіў рапсодыю ў выглядзе адасобленых замалёвак-карцінак у коміксе, дзе гледачу заставалася хіба зрабіць лаканічныя подпісы-надпісы — адпаведна гогалеўскаму сюжэту.

Літаратурна-музычная кампазіцыя ў другім аддзяленні міжволі нагадвала своеасаблівы матч: «Мазепа» — «Палтава». Перамагла бітва, літаральна зруйнаваўшы чалавечы пачатак у ціхай опернай кульмінацыі, дзе звар'яцелая Марыя (Ірына Крыкунова) закалыхвае Андрэя (Віктар Луцюк), забітага Мазепам (Васіль Святкін). Расійскія оперныя салісты не расчаравалі, у адрозненне ад іншага Андрэя — Мярзлікіна. Сам тэмбр голасу папулярнага расійскага кінаакцёра — высакаваты, крыху рыпучы — не падыходзіў для гэтай паэмы. Тэкст чытаўся з запінкамі-памылкамі (другі дубль!), пярэсціў дзіўнаватымі сэнсавымі акцэнтамі, што парушалі логіку аповеду. Можа, госць проста няўпэўнена пачуваўся сярод аркестрантаў? Яны ж не маглі замяніць яму рэжысёра з аператарам... ■

Спарынг, гульня, даследаванне

Выставачны праект «Дыялог эпох. Інтэрпрэтацыі»

Гарадская мастацкая галерэя твораў Леаніда Шчамялёва

ПАЛІНА ПІТКЕВІЧ

Руслан Вашкевіч. Аўкцыён. Алей. 2013.

У час панавання постмадэрнізму і пост-постмадэрнізму парушэнне традыцый — таксама традыцыя, якая ўжо, у сваю чаргу, ідзе супраць хвалі... Паролем на ўваход у сутнасць мастацкіх алхімічных вопытаў становіцца слова «інтэрпрэтацыя» — лацінская прыстаўка «інтэр» прыцягвае за лінгвістычныя ніткі іншыя словы-ключы: інтэрнацыянальнасць, інтэрвенцыя, інтэрактыўнасць.

Быць пасрэднікам — адзін з патэнцыялаў твора, і аўтар мусіць вылучыць яго для сябе, асабліва зараз — у эпоху дэфіцыту сюжэтаў і празмернасці форм іх увасаблення, у перыяд неабходнасці прафесійных пераацэнак мастацтва.

Прыблізна такі падыход, што хаваецца за выразам «прамое цытаванне класічных і посткласічных твораў», аб'яднаў работы такіх розных сучасных беларускіх мастакоў, як Руслан Вашкевіч, Адам Глобус, Сяргей Грыневіч, Ігар Кныш (творчая майстэрня «Басталія»), Віктар Копач, Алег Касцючэнка, Сяргей Рымашэўскі, Канстанцін Селіханаў, Аляксандр Некрашэвіч і іншыя. Сакрэт «рафінаванага падбора персанажаў» — як выказалася на адкрыцці куратар выставы ад галерэі Шчамялёва Крысціна Лядская — у тым, што кожны з аўтараў меў адзінкавыя працы, серыі прац ці тэматычныя праекты, якія ўтрымлівалі ў сабе эйдасы-адсылкі да сусветнавядомых, прызнаных твораў заходнееўрапейскага жывапісу і з'яўляліся дасціпнымі і арыгінальнымі сімулякрамі геніяльных набыткаў мастацтва мінулага. Ідэя размяшчэння іх у адной рэпрэзентатыўнай прасторы належала кіраўніцы інфармацыйнага партала «АртДайджэст» Таццяне Маркінай.

Віктар Копач. Міфалагічная мадэль. Бронза. 2001.

Перадумовы ўзнікнення даследчага выставачнага праекта «Дыялог эпох. Інтэрпрэтацыі» тлумачаць яго незвычайнасць. Па-першае, прысутнасць некалькіх сучасных беларускіх майстроў, да таго ж вандроўных спецыялістаў розных відаў мастацтва (жывапіс, літаграфія, скульптура, рэстаўрацыя). Па-другое, спроба рэалізацыі даследавання ў галерэйна-падзейным кантэксце. Ход рызыкоўны — з пункту гледжання прэтэнзіі, афішавання. Аднак у нейкім сэнсе даследаванне, заяўленае ў назве ці не, непазбежнае: яно прысутнічае на ўсіх стадыях канвергенцыі першапачатковага класічнага вобраза і яго рэфлексійнага самабытнага адбітку ў вітрынах цяперашняга — ад прафесійнага наватарскага погляду сучаснага мастака на вядомы твор да ўсярэднена аматарскага погляду наведвальніка экспазіцыі на працу-вынік (уключна). Але гэта не тое ж самае, што свядома зрабіць акцэнт на мастацтвазнаўчым аспекце «сервіроўкі» выставачнай залы. Тут павінна быць нешта больш адчувальнае за бесцялесныя індывідуальныя пошукі.

І было. Асабісты досвед кожнага з мастакоў выкладзены ў анатацыях да экспанатаў. Усе яны розныя па стылі і ступені раскрыцця аўтарскай задумы і, акрамя напісанага Альмірай Усманавай (набор цытат з яе артыкула, прысвечанага выставе Руслана Вашевіча «Музей» 2011 года), уяўляюць адвольныя развагі саміх мастакоў пра прычыны абрання імі тых ці іншых класічных сюжэтаў для інтэрпрэтацыі.

Удалым стала адкрыццё выставы ў фармаце «круглага стала» з удзелам амаль усіх аўтараў. Такім чынам, унутры дыяхранічна-метафарычнага і метафізічнага дыялога эпох здзейсніўся сінхранічна-сапраўдны (у рэальным часе) дыялог мастакоў з аўдыторыяй. Праўда, двухбаковая камунікацыя адбылася пасля заканчэння афіцыйнай часткі, калі прысутныя разбрыліся па зале і звярнуліся з пытаннямі непасрэдна да мастакоў (вось і згаданая інтэрактыўнасць). Прыйшлі ў дзеянне адукацыйны, асветніцкі і папулярызатарскі механізмы праекта.

Руслан Вашкевіч, мабыць, кароль Артур «круглага стала», першы выступіў з прамовай ад мастакоў на правах знакамітага беларускага «гульца з класікай», які зладзіў не адзін сола-праект на гэтую тэму («SecondHand» (1997), «Second SecondHand» (1998), «Музей» (2011), «Гульня ў класікі»). Так, Вашкевіч падабраў некалькі маляўнічых азначэнняў з'яве свайго «супрацоўніцтва» з заходнееўрапейскімі мэтрамі жывапісу: «Калісьці даўно, у 1990-я, прыдумаў сабе такія мыліцы для свабоднай творчасці ў вобразе класікаў-майстроў, паважаных мной: Гоя, Пікаса, Эль Грэка. Можна казаць, выбраў спарынг-партнёраў. З кожным вёў свой дыялог: з кімсьці жартаўлівы, з кімсьці іранічны. Часам атрымоўваліся інтэлектуальныя гутаркі, тонкія гульні. Мне здаецца, я тады падрыхтаваў кіслародную падушку для сябе, захаваў форму, не

Творчая майстэрня «Басталія». Авіньёнскія дзеўкі. Лінолеум, акрыл. 2003.

Сяргей Рымашэўскі. На краі свету. Алей. 2014.

Алег Касцючэнка. Люлька Ван Гога. Алей. 2012.

пайшоў "у тыраж", у камерцыйнае мастацтва». Пасля ў прыватным інтэрв'ю дадаў: «Гэта нейкая ступень самазахавання мастацтва. А гледача такая гульня стымулюе да аналізу. Хаця б на прымітыўным узроўні параўнання — знайдзі пяць адрозненняў».

Вашкевіч прапанаваў гледачу параўнаць два партрэты. На абодвух — мужчына з выразнымі рысамі твару, але ян-ванэйкаўскі чырвоны цюрбан на яго галаве з падачы мастака трансфармуецца ў пафарбаваныя жаночыя рукі. Быццам знаёмая, простая гісторыя ўскладняецца і ажыўляецца новымі пікантнымі падрабязнасцямі. Тут жа і раскадраваная выява карліка — «Los truhanes» Веласкеса: эпоха вынайдзенага кінематографа дае шанец статычнаму міні-чалавеку з пільным позіркам перакваліфікавацца з натуршчыка ў героя міні-фільма. Усё гэта — вядомыя гледачу экспанаты, але ёсць і дэбютны твор — карціна «Аўкцыён», дзе майстар пастышу і іроніі размясціў перакулены «блакітны» партрэт работы Пікаса, пададзены пакупнікам як нейкая экзатычная дарагая страва.

Ігар Кныш ад імя рэстаўратараў творчай майстэрні «Басталія» выказаўся за прамое цытаванне існуючых вобразаў з-за немагчымасці цалкам аддаліцца ад класічнай адукацыі і пазбегнуць запазычанняў у творчасці, таму, па яго словах, не хаваць іх будзе сумленна. Дарэчы, у працах «Басталіі», што склалі амаль чвэрць экспазіцыі, адчувалася грунтоўнае навуковае вывучэнне падчас стварэння галоўнай канцэпцыі і надання ёй формы. Інсталяцыя «Свежы сыпіл — slip Венеры» стала мастацкім увасабленнем даследавання кампазіцыйнай і сэнсавай пабудовы карціны Джарджонэ.

Канстанцін Селіханаў, аўтар літаграфій «Кароткая гісторыя мастацтваў XX стагоддзя», у якой склеены і фармальна зарыфмаваны разрэзаныя на кавалкі выявы ўсё таго ж карліка Веласкеса і дзюшанаўскага «Фантана», скампіляваны артэфакты свайго часу пад знакам масавага друку (назва выдавецтва «Taschen» унізе), прызнаўся: прабел у веданні гісторыі і натхніў да генеравання мастацкага Франкенштэйна. Той жа мэтай прывядзення да ладу акадэмічных ведаў кіраваўся і Аляксандр Некрашэвіч, калі задумваў жывапісны праект «Хаос і Космас». На выставе дэманстравалася адна праца з серыі — «Танец Саламеі». Фрагменты карціны Андрэа Саларыя склеены такім чынам, што акцэнт са злачынства — адсячэння галавы Іаана Хрысціцеля — пераносіцца на папярэднюю падзею танца, уласна танец становіцца цэнтрам сюжэта. Калейдаскапічнасць кампазіцыі стварае эфект хуткага колавага руху.

Быць прамежкавым, быць пасрэднікам — адзін з патэнцыялаў як мастацкага твора, так і аўтара. Дыялог эпох становіцца зваротам у два бакі: да мастакоў-класікаў і гледачоў XXI стагоддзя. Руслан Вашкевіч упэўнены: у кожнага мастака ёсць працы на тэму інтэрпрэтацыі, можна патрапіць на выключна геніяльныя рэчы. Выцягнуць іх на паверхню, зрабіць яшчэ больш грандыёзны праект — задача будучыні. А пакуль атрымалася вялікая маленькая выстава. Чаму менавіта так? Бо гэта пачатак з доляй няўпэўненасці, але досыць значны, каб быць годнай правакацыяй, выклікам не толькі наяўнаму стану рэчаў, але найперш — самому сабе. ■

Пластычныя мроі ідальга

«Сон Дон Кіхота»
Балет у 2-х дзеях
Музыка Людвіга Мінкуса
Дырыжор Марына Траццякова
Лібрэта, харэаграфія і пастаноўка
Уладзіміра Іванова
Мастак Андрэй Меранкоў
Мастак па касцюмах
Любоў Сідзельнікава
Беларускі музычны тэатр

ВЕРА ГУДЗЕЙ-КАШТАЛЬЯН

Не паспеў скончыцца фестываль «Балетнае лета ў Вялікім», як літаральна ў наступны дзень у Музычным тэатры адбылася прэм'ера спектакля «Сон Дон Кіхота». Пасля «Шчаўкунка» і «Жызэлі» гэта трэці зварот Уладзіміра Іванова да харэаграфічнай класікі. Але цяпер балетмайстар прапанаваў аўтарскае лібрэта і ўласную пастановачную версію, у якой выкарыстаны фрагменты танцавальнага тэксту Аляксандра Горскага і Марыуса Пеціпа.

Прыцягальнасць спектакля лёгка патлумачыць тым, што яго камедыйны сюжэт не абцяжараны драматычнымі калізіямі, пастаноўка не мае складанай драматургічнай канструкцыі, а партытура пазбаўлена сімфанічнасці. Музыка «Дон Кіхота» прасякнута вальсавасцю, хоць утрымлівае і галопы, полькі, маршы, чуюцца іспанскія і цыганскія рытмы. Яе ўспрымаюць як дансантную ў лепшым сэнсе слова (г. зн. добра прыстасаваную да танца). Партытура насычана багатымі і разнастайнымі па эмацыянальнай выразнасці тэмамі — пранікнёна-пяшчотнымі, напеўна-лірычнымі, крыху драматычнымі або з адценнем урачыстага пафасу.

Музыкай Людвіг Мінкус пачаў займацца з чатырох гадоў, а ў васьмігадовым узросце маленькі вундэркінд ужо выступіў з першым уласным публічным канцэртам. Ён не толькі іграў на скрыпцы, але і дырыжыраваў. Пазней, нягледзячы на атрыманае месца першага скрыпача ў Венскай каралеўскай оперы, музыкант з'язджае ў Расію. Тут нейкі час Мінкус быў прафесарам Маскоўскай кансерваторыі. А потым пачаў пісаць музыку для балетных спектакляў. І неўзабаве з'явілася самая паспяховая яго партытура — «Дон Кіхот».

Насуперак таму, што крытыкі лічаць гэтую музыку прыкладной, яна кожным разам настойліва сцвярджае ўласную непаўторнасць, бо валодае каштоўнай якасцю — нараджае візуальна-танцавальныя вобразы. Суладдзе музыкі і харэаграфіі дае такі эфект, што, як казаў вядомы гісторык балета Юрый Сланімскі, яе чуеш, бо як быццам бачыш. У дадатак тут пануе сапраўды радасны і нават жыццесцвярджальны настрой, сувеецце меладычных фарбаў і пазітыўных эмоцый, прасякнутых іроніяй і гумарам.

Дзякуючы гэтаму «Дон Кіхот» заўжды ўспрымаўся як відовішча святочнае і яркае, дынамічнае і тэмпераментнае, пабудаванае на кантрасце характарных і класічных танцаў. Да таго ж лёгкі, камедыйны сюжэт разгортваецца галоўным чынам вакол закаханых Кітры і Базіля. Нагадаю: камедыйных спектакляў у гісторыі балета стваралася няшмат. Тым больш каштоўнымі з'яўляюцца тыя адзінкавыя шэдэўры, што ідуць амаль на ўсіх вядучых харэаграфічных сцэнах свету.

Першую пастаноўку «Дон Кіхота» ў Расіі здзейсніў Марыус Пеціпа ў 2-й палове XIX стагоддзя. Ён увасобіў дзве версіі, адну маскоўскую, у чатырох дзеях, другую — пецярбургскую, у пяці. Пра ўзаемаразуменне кампазітара і балетмайстра сведчыць той факт, што Мінкус і Пеціпа разам стварылі шаснаццаць харэаграфічных спектакляў. Але да нашых дзён «Дон Кіхот» дайшоў у версіі Горскага, які ўзяў за аснову лібрэта і харэаграфію Пеціпа, пакінуў асобныя ўстаўныя нумары і тры дзеі. Сёння ніхто не можа дакладна вызначыць, што засталося ад Пеціпа, а што сачыніў Горскі. Дый з музыкай абыходзіліся не вельмі пачціва.

«Дон Кіхот» нават у трох дзеях доўжыўся амаль тры гадзіны. Таму практычна ва ўсіх сучасных пастаноўках балетмайстры часцей за ўсё скарачалі спектакль. Захоўваючы лепшыя нумары і харэаграфію, пазбаўляліся ад працяглых пантамімных сцэн, дадаючы штосьці сваё ў танцавальную пластыку, мяняючы пэўныя сюжэтныя матывы. Вядома, мелі месца купюры ў партытуры і ўстаўныя фрагменты на музыку іншых аўтараў. Самым радыкальным перастварэннем гэтага класічнага ўзору можна лічыць пастаноўку Барыса Эйфмана «Дон Кіхот, або Фантазіі вар'ята». У 2010-м балетмайстар перапрацаваў сюжэт і харэаграфію спектакля, які цяпер ідзе пад назвай «Я — Дон Кіхот».

Уласную гісторыю твор мае і ў нашым тэатры оперы і балета, дзе ўвасабляўся шмат разоў, а цяпер і на сцэне Музычнага тэатра, дзе першая пастаноўка версіі Горскага адбылася 20 гадоў таму.

ФОТА АНЖЭЛЫ ГРАКОВІЧ.

Віталь Краснаглазаў (Дон Кіхот).

У новым спектаклі Уладзіміра Іванова няма Ларэнца, бацькі Кітры, і багатага жаніха Гамаша, няма пагоні і сцэны ўяўнага самазабойства Базіля, няма млыноў і Дульсінеі ды яшчэ шмат чаго і каго. На першы план выходзіць асоба і прыгоды Дон Кіхота, хоць на пачатку дзеяння ён засынае і прачынаецца толькі ў фінале. Усё, што адбываецца на сцэне, — фантасмагарычныя танцы загадкавых істот, казачна-фантастычныя сцэны дрыяд і іх Уладаркі, лірычныя дуэты Кітры і Базіля і вяселле ў замку — усё гэта вобразы сну Дон Кіхота, дзе ён таксама дзейсны персанаж — ды яшчэ які!

Каскад маляўнічых, эфектных танцавальных эпізодаў складае аснову балета. Тут пануе радасны, жыццесцвярджальны настрой, расквечаны нацыянальным каларытам іспанскіх і цыганскіх танцаў, — якраз тое, што Уладзімір Іваноў здолеў увасобіць у лаканічнай і канцэнтраванай форме. Галоўнае, што харэаграфія «Дон Кіхота» была прадвесцем вольнага танца мадэрн.

Менавіта таму так арганічна выглядаюць у новай пастаноўцы сучасныя танцавальныя формы і вольная пластыка, прапанаваныя Івановым. Менавіта таму партыю Дон Кіхота балетмайстар даверыў Віталю Краснаглазаву, танцоўшчыку, які з лёгкасцю пераходзіць ад строгага класічнага танца да сучаснай харэапластычнай мовы. Згадаем яго папярэднія яркія партыі: Мефіста ў аднайменным спектаклі і Альберта ў «Жызэлі», Кісы Вараб'янінава ў «12 крэслах» і Прынца/Шчаўкунка ў балеце Чайкоўскага, Джына ў «Шахеразадзе», а таксама Юродзівага ў рок-оперы «“Юнона” і “Авось”».

У многіх пастаноўках «Дон Кіхота» Рыцару сумнага вобраза аддадзена менавіта пантамімная партыя. У новым спектаклі Музычнага тэатра герой Краснаглазава не толькі ляжыць у ложку або спіць (гл. назву балета!), але і актыўна дзейнічае. Спачатку паўтараючы рухі дуэта Базіля і Кітры, потым разам з Уладаркай дрыяд падчас адажыа. Нарэшце, выконвае эфектную варыяцыю на музыку танца Эспады і тарэадораў з плашчамі, а ў канцы першай дзеі далучаецца да агульнага свята.

Паралельна балетмайстар захоўвае і развівае традыцыйную лінію адносін лірычных герояў — грацыёзнай і тэмпераментнай Кітры (Міку Сузукі) і абаяльнага, гарэзлівага насмешніка Базіля (Дзмітрыя Лазовіка). Для закаханых Уладзімір Іваноў прапанаваў мову асучасненай класікі, якая пануе ў дуэтах першай дзеі, і захаваў чысціню класічнага танца ў знакамітым па-дэ-дэ другой.

Цікавым момантам з'яўляецца і тое, што пастаноўшчыкі балета стварылі не толькі новую сюжэтную і харэаграфічную версію «Дон Кіхота», але і іншы варыянт музычнай партытуры, пераасэнсаваўшы шэраг вядомых нумароў арыгінала. Новая рэдакцыя толькі на першы погляд выглядае дзівакаватай, скажам, выхад Базіля на музыку першай варыяцыі Кітры, або камічнай, калі варыяцыя Дон Кіхота разгортваецца на музыку танца Эспады.

Але ж дзеянне і харэаграфія не супярэчыць партытуры. У якасці ўступу да другога акта выдатна гучыць музыка гульні Санча Панса і дзяўчат у жмуркі. Да месца выкарыстоўваецца сцэна «Сон Дон Кіхота» з другой дзеі з устаўнымі нумарамі, як і музычныя ўстаўкі ў сцэне загадкавых прывідаў сну і пасвячэнння ў рыцары галоўнага героя. Захаваны ў гэтай партытуры і своеасаблівы лейтматыў — тая тэма, што характарызуе Дон Кіхота, паглыбленага ў чытанне і захопленага рыцарскімі раманамі.

Драматургічная канструкцыя пастаноўкі Уладзіміра Іванова нагадвае пабудову «Шчаўкунка». Усе перыпетыі сюжэта сканцэнтраваны ў 1-м акце, а ў 2-м пануе танец, не звязаны з аповедам. Калі не ўлічваць, што гэта баль з нагоды вяселля Кітры і Базіля. Чарада эфектных тэмпераментных нумароў завяршае знакамітае па-дэ-дэ. Яно мае і назву Гранд па, бо яго выконвалі сапраўдныя зоркі, танцоўшчыкі самага высокага класа.

І ўсё-такі ў спектаклі ёсць невялікі эпілог, які адсылае да пачатку дзеі, утвараючы своеасаблівую арку, што яднае агульную кампазіцыю балета. Пасля фантасмагорыі незвычайных прывідаў вяртаецца рэальнасць. На сцэне — зноў пакой Дон Кіхота і ягоны ложак. Надыходзіць ранак. Герой прачынаецца, будзіць свайго вернага збраяносца Санча Панса, і яны накіроўваюцца ў падарожжа па Іспаніі.

Агульнай задуме балетмайстра адпавядае таксама сцэнаграфія. Па сваёй функцыі яна не выходзіць за межы дэкаратыўнай. Гэта значыць перш за ўсё дакладна вызначае месца дзеяння — пакой Дон Кіхота, святочна-ўрачысты палац, дзе адбываецца вясельны баль, ці прастору па-за рэальнасцю. Касцюмы Любові Сідзельнікавай адпавядаюць прынцыпу гульнявога «эклектызму». Яны падкрэсліваюць акадэмізм танца або нацыянальны элемент, характарнасць або рамантычнасць харэаграфічнага эпізоду. Асабліва вылучаюцца фантастычныя і фантасмагарычныя касцюмы чароўных дрыяд і незямных істот (троляў ды іншых злых духаў) як супрацьпастаўленне свету і цемры, прыгажосці, вытанчанасці і нязграбнасці, нават пачварнасці.

Стваральнікі балета разам з выканаўцамі зрабілі цікавы, яркі і запамінальны спектакль. Думаю, менавіта такія пастаноўкі могуць стаць з цягам часу візітоўкамі Музычнага тэатра. ■

Водар польскага джазу

Пані Ёпэк і яе бэнд

ЮЛІЯ КАРДАШ

Ганна Марыя Ёпэк.

Пётр Назарук.

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.

Джаз можна любіць альбо не любіць, але амаль немагчыма заставацца да яго абыякавым. Беларуская публіка джаз любіць. Пра гэта сведчаць поўныя залы на канцэртах цыклу «Джазавыя вечары ў філармоніі». Ужо некалькі год запар вядомыя выканаўцы з усяго свету прыязджаюць у Мінск для таго, каб беларускія слухачы атрымалі эмацыйную асалоду ад экспрэсіі джазавай інструментальнай музыкі і вакалу.

Чаканым стаў прыезд знакамітай польскай спявачкі Ганны Марыі Ёпэк разам са сваім бэндам. Канцэрт быў арганізаваны сумесна з Польскім інстытутам у Мінску і прымеркаваны да 20-годдзя ўстановы, а ў зале назіраўся аншлаг.

І гэта невыпадкова. Ганна Марыя — адначасова вакалістка, кампазітар, піяністка і імправізатар. Джазавае выканальніцтва вывучала ў Нью-Ёрку, у Манхэтэнскай школе сучаснай музыкі. Потым вярнулася ў Варшаву, дзе скончыла Акадэмію музыкі па класе фартэпіяна. Уладальніца 9 залатых і 7 плацінавых дыскаў. Выступала на самых прэстыжных сцэнах свету — у Карнэгі-хол і Роял-Фестывал-хол, у оперных тэатрах Токіа і Тэль-Авіва. З 2000 года яе музыка выдаецца ва ўсім свеце. Увогуле спадарыня Ёпэк прадала мільён дыскаў. Ганну Марыю можна лічыць мультыжанравай вакалісткай, бо яе творчасць знаходзіцца на мяжы розных музычных стыляў — джазу, фальклора і поп-музыкі.

На канцэрце Ганны Марыі Ёпэк было што паслухаць і на што паглядзець. Музыкі заварожвалі і незвычайнасцю джазавых імправізацый.

Перад публікай — чатыры выканаўцы. Але калі заплюшчыць вочы і проста слухаць — не ўзнікне і кроплі сумнення, што на сцэне грае вялікі аркестр. Кожны ўдзельнік калектыву Ганны Марыі — музычны паліглот. Кшыштаф Хэрдзін — вядомы піяніст. На канцэрце яго інструмент больш нагадваў пульт невялікага аргана з двума шэрагамі клавіш. Акрамя таго, Кшыштаф іграў на кахоне, які з'яўляецца ўдарным рытмаўтваральным інструментам. А таксама на акардэоне і гітары. І ў дадатак час ад часу станавіўся бэк-вакалістам.

Роберт Кубішын, не выпускаючы з рук бас-гітару, дакранаўся да тонкіх трубак бар-чаймсу. Яны нараджалі пералівы гукаў і нагадвалі трымценне маленькіх званочкаў. Асноўны інструмент Пятра Назарука — флейта. Але на адной з кампазіцый Пётр сеў за клавішы, а Кшыштаф Хэрдзін узяў у рукі акардэон. А потым музыкі ўвогуле паказалі сябе як вакалісты. Выявілася, што Кшыштаф валодае тэхнікай гарлавых спеваў, а ў Пятра незвычайны, сапраўды чароўны голас. Ён мае столькі адценняў, што ўзнікае адчуванне поліфаніі. А высокі тэмбр выклікае здзіўленне і зачароўвае.

«Музыкі, што прыехалі са мной, — вядомыя польскія выканаўцы, у іх шмат уласных праектаў. Але я заўсёды працую з людзьмі, якія, маючы асабісты свет, могуць падзяліць і мой. Ведаю, такім выканаўцам лягчэй прысвяціць сябе майму праекту», — распавядала Ганна Марыя напярэдадні канцэрта. Ды і сама спявачка віртуозна валодае не толькі голасам, але і фартэпіяна. Першую кампазіцыю — лірычную і працяжную — яна выканала, акампаніруючы сабе на гэтым інструменце. Адразу стала зразумела: публіку чакае чарада песень, здольных заваражыць і зачараваць. Квартэт прэзентаваў у Мінску самыя прыгожыя і адметныя хіты з выбраных альбомаў спявачкі.

Ганна Марыя выступала ў нашай краіне дваццаць гадоў таму на фестывалі «Славянскі базар у Віцебску». Тады яшчэ зусім юная студэнтка Акадэміі музыкі ў Варшаве толькі марыла пра вялікую сцэну. Яна ўдзельнічала ў конкурсе маладых выканаўцаў. Сваёй увагай і спецыяльным прызам яе адзначыў Мішэль Легран, старшыня журы, уладальнік пяці прэмій «Грэмі» і трох «Оскараў», аўтар музыкі да славутага фільма «Шэрбурскія парасоны». Менавіта ў гэты момант, на віцебскай сцэне Ганна Марыя зразумела, што можа і хоча прафесійна спяваць. У дадатак Мішэль Легран прадказаў юнай артыстцы, што яна стане вядомай. І не памыліўся. «Мае крылы разгарнуліся менавіта ў Беларусі», — падкрэсліла спадарыня Ёпэк.

Увогуле голас Ганны Марыі Ёпэк падобны да дыяменту, які мае шмат граней, зіхаціць і пераліваецца рознымі колерамі. Вібрацыямі гуку салістка яднала розныя кампазіцыі. Як і належыць джазаваму выканаўцу, Ганна Марыя — выдатны імправізатар. Таму яе варыяцыі кампазіцый папраўдзе ўнікальныя. «У мяне ёсць план на сённяшняе выступленне. Пасля таго, як адбудзецца рэпетыцыя, — гэты план, магчыма, зменіцца. А калі я стану перад публікай, пачую яе, то, можа, зноў змяню гэты план», — так артыстка тлумачыла некаторыя свае творчыя сакрэты.

На сваім шляху пані Ёпэк неаднойчы сустракала творчых асоб, якія дапамагалі яе станаўленню і росту. Спявачка працавала з Пэтам Мэтэні — легендарным джазавым гітарыстам, які мае 20 прэмій «Грэмі». У 2002 годзе яны запісалі сумесны альбом «Upojenie». На беларускую мову яго назва перакладаецца як «зачараванне». І гэтае слова лепей за ўсе астатнія перадае сэнс і настрой дыска. На мінскім канцэрце Ганна Марыя выканала некалькі кампазіцый, што сталіся плёнам працы ў дуэце з Пэтам Мэтэні.

На думку Ганны Марыі, уменне слухаць публіку — самае важнае, калі знаходзішся на сцэне. І ў спявачкі з яе калектывам гэта атрымалася. Кожны з удзельнікаў бэнду — вядомы выканаўца. Тым не менш перад публікай паўставалі не прызнаныя музыкі паасобку, а адзіны творчы арганізм. Зразумела, у фінале канцэрта гучалі «бісы». Апошнюю кампазіцыю спявалі разам — выканаўцы і зала. Няхай многія словы засталіся незразумелымі, але музыка яднала і нараджала агульны настрой. Джаз ад польскіх музычных паліглотаў прыйшоўся даспадобы айчыннай публіцы. ■

Канцэрт і канцэпт

Вакальныя праекты Алены Медзяковай і Таццяны Старчанка

ТАЦЦЯНА МУШЫНСКАЯ

Канцэртаў у Мінску ладзіцца безліч. Але далёка не ўсе вартыя таго, каб выдаткоўваць на іх каштоўны час свайго адзінага жыцця. Ёсць такія, на якіх даседзець на канца немагчыма (штосьці ўвесь час раздражняе). Ёсць такія, калі цішком збягаеш у час антракту (галоўнае, каб не ўбачыў той, хто запрашаў!). Наяўнасць інтэрнэту і YouTube, дзе можна колькі заўгодна слухаць самых лепшых і запатрабаваных (заўважце, бясплатна і дома), стварае моцную канкурэнцыю. На вечары вакальнай музыкі слухач выпраўляецца па розных прычынах. Пачуць арыгінальную праграму, улюбёнага саліста або дарагія сэрцу творы. А я — у тым выпадку, калі ў праекта ёсць канцэпцыя.

Пра два такія праекты і хацелася б распавесці. Адзін з іх называўся «Тэнары супраць басоў» і прэзентаваўся ў зале імя Александроўскай Нацыянальнага тэатра оперы і балета. Другі, «Зоркі беларускай оперы», быў паказаны ў вялікай зале Белдзяржфілармоніі.

Чым прывабіў першы, прыдуманы рэжысёрам Аленай Медзяковай? Насамрэч усё проста — не толькі геніяльнае, але выдатнае і адметнае. Большасць праектаў рамансавай музыкі ўвасабляецца жаночымі галасамі. Часцей сапрана. У кожнай трупе іх шмат, бо голас самы распаўсюджаны. Заняць усіх у спектаклях нерэальна. Каб у галовах сапрана не нараджаліся крамольныя думкі пра няслушнасць рэпертуарнай палітыкі, іх імкнуцца «загрузіць» такім чынам. Мужчынскія галасы ў падобных праектах амаль не прадстаўлены. Аднак і гэта няслушна. Наогул праява ваяўнічага фемінізму.

Калі рэжысёр здольны прыдумаць агульны каркас дзеі, ператварыць яе ў тэатралізавана-сюжэтную — гэта зарука поспеху. Праект «Тэнары супраць басоў» разгортваўся як... судовы працэс. З усімі элементамі — суддзямі, пратаколамі, лавай падсудных, кайданкамі. Басы абвінавачваліся ў недастатковасці вышыні (і праўда!), тэнары ў самалюбаванні і незаслужанай сімпатыі слухачоў. І прадстаўнік кожнага з бакоў даказваў, змагаўся, супернічаў.

Піяністка Таццяна Старчанка і спявачка Наталля Акініна.

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.

Калі праект увасоблены з азартам і адвочным кайфам, у ім вабіць многае. І арыгінальнасць рэпертуару (фрагменты з опер «Ламбардцы» Вердзі, «Рафаэль» Арэнскага, «Руслан і Людміла» Глінкі, аперэты «Д'ябальскі яздок» Кальмана). І здольнасць абыграць літаральна ўсё! Інструментальная «Італьянская полька» Рахманінава ператварылася... у танец ахоўнікаў. Спявалі нават «суддзі», Марына Акцёнцава і Таццяна Гаўрылава (як выявілася, выдатныя камічныя актрысы!). Смех у зале быў суцэльным, татальным, гамерычным.

Усе выканаўцы, сямёра тэнараў і чатыры басы, падаліся яркімі, нечаканымі. Класнымі! І ўсё-такі ў якасці пераможцаў назвала б Васіля Кавальчука і Эдуарда Мартынюка. Шкада: рэжысёры нашага ТВ, напэўна, не надта любяць оперу. І не трапляюць на такія праекты. На іх месцы даўно прапанавала б таму ж Мартынюку весці камедыйнае (ці парадыйнае) шоу. Пераканана: глядацкія рэйтынгі проста зашкальвалі б!

Цяпер пра другую вечарыну. Піяністка Таццяна Старчанка вельмі любіць працаваць з опернымі салістамі. Такія праграмы часцей аказваюцца эксклюзіўнымі. Гэтым разам у праекце сабраліся чатыры яркія і буйныя індывідуальнасці — Таццяна Траццяк, Наталля Акініна, Ілья Сільчукоў, Андрэй Валенцій. Амаль увесь дыяпазон галасоў — сапрана, мецца, барытон, бас. Структура праекта: першая дзея — XIX стагоддзе, значыць, Чайкоўскі, Глінка, Варламаў, Рахманінаў. Другая дзея — музыка XX стагоддзя, прычым другой яго паловы — Свірыдаў, Гаўрылін, Шапорын. І трэцяя — старадаўнія рамансы, фактычна «бісы». У выніку сабралося шмат рарытэтных сачыненняў.

Такія праекты прывабныя не толькі аншлагам, гарачымі воплескамі і безліччу кветак. Кажу пра гэта, бо рэакцыя залы істотна ўплывае на ўспрыманне вакальнага твора. Назіраючы за гэтымі спевакамі на працягу не аднаго сезона, з радасцю заўважаю, што яны не проста ўдала тыражыруюць і паўтараюць ранейшыя здабыткі і дасягненні. Салісты мяняюцца, развіваюцца. І тады талент набывае ўпэўненасць, моц. У кожным з артыстаў вабяць насычанасць і прыгажосць тэмбру. Свабода і натуральнасць гуку. Ніякай надтрэснутасці, «качкі» голасу або глухаватых нот.

Відавочна, калі раманс, класічны ці сучасны, зроблены як след. Калі ён адточаны і адшліфаваны. Прадуманы эмоцыі, міміка, пластыка. І таму многія нумары ператвараліся ў маленькія музычна-тэатральныя шэдэўры. Як, напрыклад, «Жабрачка» Аляб'ева (у выкананні Акінінай). Раманс «Я ли в поле да не травушка была» (увасоблены Таццянай Траццяк). Творы Свірыдава «Всю землю тьмой заволокло» (у інтэрпрэтацыі Андрэя Валенція) і ягоныя ж рамансы з цыкла «Отчалившая Русь» (у версіі Ільі Сільчукова).

Ідэальна, калі піяніст здольны найлепшым чынам прэзентаваць спевака. Калі адчувае яго індывідуальнасць і зацікаўлены, як зрабіць яе больш яркай і адметнай, а кожнае імгненне на сцэне — асэнсаваным, насычаным мноствам пачуццёвых фарбаў. І ад гэтай насычанасці ўзнікае глыбіня сэнсу, россып мастацкіх асацыяцый. Увогуле праекты Таццяны Старчанка пераконваюць: вялікая зала філармоніі можа і павінна быць паўнюткай. Не варта наракаць на публіку, якая, маўляў, не хоча, не любіць, не цікавіцца! Яна якраз хоча, любіць і чакае. Толькі і ўзровень праграмы мусіць быць адпаведным... ■

Аляксандр Літвіноўскі

САКРЭТЫ САКРАЛЬНАЙ ПРАФЕСІІ

СВЯТЛАНА БЕРАСЦЕНЬ

Не толькі лепшыя айчынныя, але і замежныя выканаўцы выводзілі ў свет музыку гэтага кампазітара. Гучала яна (здаралася, і неаднойчы) у Германіі, ЗША, Ізраілі, Ірландыі, Літве, Нідэрландах, Польшчы, Расіі, Румыніі, Турцыі, Украіне, Францыі, Чэхіі, Швейцарыі, Швецыі. 52-гадовы майстар спазнаў многія законы і сакрэты прафесіі. Яго творы маюць поспех, імя набыло міжнародную вядомасць, а кола слухачоў ды выканаўцаў пашыраецца.

Сёлета вы сталі першым беларускім кампазітарам, хто перамог на Ortus — Міжнародным конкурсе новай музыкі ў ЗША — і атрымаў запрашэнне на ганаровую выніковую імпрэзу. Урачыстасць ладзілася ў прэстыжным раёне Нью-Ёрка, на Манхэтэне. Чым сталася для вас такая падзея?

— Нечаканай усмешкай фартуны. Я не пільнаваў інтэрнэт-інфармацыю пра музычныя конкурсы. Зусім выпадкова, блукаючы па сеціве, заўважыў чарговую конкурсную абвестку для кампазітараў — у жанры харавой творчасці. Падумаў: чаму б не адгукнуцца? Даслаў тры фрагменты са сваёй «Грыгарыянскай імшы» («Gregorianica»). Атрымаў ліст з падзякай за ўвагу і просьбай самому выбраць з трох фрагментаў адзін у якасці конкурснага твора. Прапанаваў нумар «Quoniam tu Solus Sanctus», хоць саму сітуацыю ўспрыняў як «рытуал ветлівасці», бо падалося, на гэтым усё і скончыцца. Потым прыйшло наступнае паведамленне: «Аляксандр, Вы — пераможца міжнароднага харавога конкурсу ў Нью-Ёрку. З больш як 600 партытур, дасланых з усяго свету, выбрана 10, у тым ліку і Ваша...» Мяне афіцыйна запрасілі на інаўгурацыйны канцэрт з твораў-пераможцаў.

І вось вы разам са сваёй музыкай апынуліся ў элітным культурным асяродку, славутым Лінкальн-цэнтры...

— Там адбылася кантактная сустрэча, а сам канцэрт ладзіўся 8 сакавіка ў Соха, у царкве Святога Антонія Падуанскага, дзе віруе мастацкае жыццё і месціцца «Khorikos» — харавы калектыў са змяшаным складам галасоў, які здзейсніў гэты маштабны конкурсны праект. Пазнаёміўся з кіраўніком хору Джэсі Пэкхемам, з яго жонкай Ванесай, у мінулым балерынай, а цяпер харысткай, з іх старэйшымі сынамі, якія спяваюць у дзіцячым хоры, занятым у спектаклях «Метраполітэн-опера». У Нью-Ёрку больш як 400 хароў, але прафесійных — адзінкі, у тым ліку і «Khorikos». Ён выдатна выканаў праграму з акапэльных твораў-пераможцаў. Джэсі сам вёў канцэрт, рабіў уступны каментарый да кожнага нумара.

Што казаў пра ваш твор?

— Што гэта рэч вельмі простая і правільная, бо закранае сферу «музычнай падсвядомасці», таму пасля канцэрта, выходзячы з залы, людзі міжволі будуць напяваць «Quoniam tu Solus Sanctus». Я з удзячнасцю падараваў Джэсі Пэкхему нотадрук «Грыгарыянскай імшы».

У дзясятку абраннікаў разам з вамі трапілі кампазітары з Германіі, Нарвегіі, Эстоніі, Венесуэлы ды пяцёра амерыканцаў. Але публіка выбрала ў той вечар свайго фаварыта?

— Так. Падчас анлайн-галасавання амерыканцы, зразумела ж, аддалі перавагу кампазіцыі аднаго са сваіх суайчыннікаў. Увогуле пачэсна было для мяне, беларускага аўтара, далучыцца да інтэрнацыянальнай крэатыўнай кампаніі такога ўзроўню. Кампазітараў у сённяшнім свеце безліч, кожны хоча, каб яго пачулі, заўважылі. У якой ступені гэта магчыма? Сур'ёзны творца мусіць канкурыраваць з машынай. З'явіліся новыя тэхналогіі, тыражуецца музыка сярэдняй якасці, як папулярная, так і мадэрнісцкая. Планета перанасычана музыкай — літаральна разрываецца ад яе! І рэй у жыцці, у творчых стасунках вядзе пратэкцыянізм. Кампазітару практычна немагчыма выканацца, паказацца. Але ёсць нейкі «працэнт умяшання» фартуны. І калі яна паварочваецца тварам, у маёй біяграфіі з'яўляюцца падзеі.

Фартуна ўсміхаецца вам! Праз тры месяцы пасля канцэрта ў ЗША каларытная паліфанія «Грыгарыянскай імшы» напоўніла прастору Беларускай філармоніі. Гэта была прэм'ера мінскага калектыву «Concordia Choir» пад кіраўніцтвам Галіны Казіміроўскай. Назва твора «Gregorianica» стала найменнем усёй праграмы. У той вечар прагучала і падборка твораў айчынных аўтараў, сярод іншага акапэльны кант «Ах, мой Езу», напісаны вамі на тэкст са старога беларускага малітоўніка.

— Самае цікавае, што з Галінай Казіміроўскай мы нават не былі знаёмыя, упершыню ўбачыліся толькі пасля канцэрта, калі я падышоў падзякаваць хору за выкананне. Ноты яна знайшла ў кіёску выдавецтва «Каўчэг», напісала мне пра намер зрабіць прэм'еру ў філармоніі, паабяцала запрасіць на канцэрт. Усё спраўдзілася.

У наступным годзе гэты калектыў плануе агарадзь імшу цалкам і зрабіць запіс.

— Гэта каласальны іспыт для выканаўцаў: 19 нумароў на поўны кананічны лацінскі тэкст, сярод іх ёсць надзвычай складаныя для шматгалоснага акапэльнага спявання. «Gregorianica» напісана з разлікам на галасавыя магчымасці мужчынскага камернага хору «Унія», па замове яго маэстра Кірылы Насаева. Я тады займаўся доследамі ў сферы вакальнай санорыкі, меў на мэце спалучыць у імшы стылізаваную архаічнасць грыгарыянскіх, раннехрысціянскіх спеваў і тэмбравыя эфекты сучасных сугуччаў. Аддаў гэтай працы год жыцця. У 1995-м завяршыў, з адчуваннем, быццам стварыў уласную малітву...

Значную частку нумароў «Унія» выканала ў канцэртах, у тым ліку замежных. «Грыгарыянская імша» зацікавіла і шырмаўскую капэлу. Полацкі камерны хор, якім у свой час кіравала Людміла Жукава, спяваў у розных краінах фрагменты, аранжыраваныя для змяшанага складу. Некаторыя з аранжыровак імшы, зробленыя ўжо Казіміроўскай, гучалі сёлета ў Мінску...

— ...і ў Швецыі. «Concordia Choir» выступаў там улетку. Наогул, выканаўцы радуюць прыемнымі весткамі. Летась у Ірландыі мінскі хор «Salutaris», якім кіруе Вольга Янум, завяршыў свой канцэрт «Караваем» з кантаты «Зборная субота». Было гэта 1 мая, у дзень майго нараджэння. Проста містыка! Даслала ліст Людміла Жукава, якая даўно з'ехала ў Расію. Паведаміла, што займаецца харавой справай у Санкт-Пецярбургу, аранжыруе мае творы, яны гучаць у канцэртах.

Шчасціць вам на выканаўцаў! Раней Віктар Дуброўскі, Віктар Роўда, Юрый Яфімаў, Генадзь Праватораў, цяпер Міхась Казінец, Пётр Вандзілоўскі, Віктар Бабарыкін; ансамблі «Класік-Авангард», «Сірынкс»...

— Дзякуючы ім прагучалі ў розны час, у розных версіях сімфанічная фрэска «Krewa», «Concertino-barocco» для струннага аркестра, «Taurus» — для духавога, кантата «Вяселле», аўтарскія інструментальныя версіі «Віленскіх табулатур»...

Без удзелу Алега Гардынца не было б містэрыі «Francisk» для баса і аркестра на тэксты з прадмоў і каментарыяў Францыска Скарыны да Біблії. Сюіту «Intavolatura», якую граюць розныя гітарысты, немагчыма ўявіць без першага выканаў-

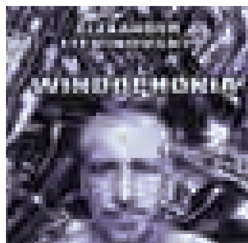
ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.

цы — Яўгена Грыдзюшкі. Да вашай творчасці прычыніліся і Ксенія Пагарэлая, Аляксандр Музыкантаў, Аляксей Афанасьеў, Ян Скрыган, Яўген Лятэ... Імёны! А музыканты з іншых краін?

— Камерныя аркестры ў Кёльне і ў Цюрыху, літоўскі «Sv. Kristoforo» — аркестр маэстра Данатаса Каткуса, эстонскі дырыжор Эркі Пекх, польскія салісты — скрыпачы Ганна Зялінская і Каміль Скіцкі, габаіст Марыуш Пендзялэк, нямецкія — віяланчэлістка Эдыт Эрберт, гітарысты Рэйнберт Эвэрс і Карстэн Радке, музыканты са Швейцарыі — флейтыст Бруна Маер і гітарыст Хан Ёнкерс...

Выканаўцаў прываблівае вартасць твораў. А на яе ўплываюць музычныя гены, артыстычная індывідуальнасць. Плюс дыхтоўная адукацыя, апантанасць у працы.

— Каштоўнасць адукацыі разумееш з узростам. Найлепшыя гады звязаны з Мінскім музычным вучылішчам (цяпер каледж). Яго калідоры захоўваюць для мяне элементы сакральнасці: заходжу туды, быццам вяртаюся ў мінулае. Там атрымаў жалезны трэнінг тэарэтыка-музыказнаўцы. Прайшоў класічную гукааналітычную школу, набыў выдатнае панарамнае ўяўленне пра развіццё сусветнай музыкі. Затым — вялікі ўрок кампазіцыі ў кансерваторыі: акадэмічны клас Дзмітрыя Браніслававіча Смольскага, майго шаноўнага прафесара, і асістэнтура-стажыроўка пад яго ж кіраўніцтвам.



Вокладкі дыскаў з музыкай кампазітара.

А з 1990-х вы пачалі ўдзельнічаць у міжнародных семінарах, музычных форумах. Што было найбольш значным?

— Міжнародныя летнія курсы для кампазітараў у маляўнічым польскім мястэчку Казімежы Дольным, адметныя стасункамі з такімі майстрамі, як Марцін Брэзнік (ЗША), Майкл Найман і Дарэл Раўнсвік (Вялікабрытанія), Луіс Андрысен (Галандыя), Франсуа-Бернар Маш (Францыя), Сільвана Бусоці (Італія), Кшыштаф Пендэрэцкі (Польшча). Творчыя майстэрні камп'ютарнай музыкі Acanthes/IRCAM з Джонатанам Харві (Вялікабрытанія), Трыстанам Мюрэем ды Марцінам Маталонам (Францыя). Творчая стажыроўка ў амерыканскім Omi International Art Center. Майстэрні ў Штутгарцкай акадэміі музыкі (Германія). Запрашэнне ў электраакустычную студыю Кракаўскай акадэміі музыкі для працы над мастацкім праектам у садружнасці з карыфеямі сучаснай польскай музыкі Марэкам Халанеўскім і Кшыштафам Кнітэлем.

Плёнам практыкі ў міжнародным цэнтры «Omi» ды славутай кракаўскай студыі сталіся буйныя электраакустычныя праекты. Вы іх здзейснілі ў партнёрстве з віртуознымі замежнымі салістамі. Гэтыя праекты ўвасоблены на кампакт-дысках: «Му-О-Му» (2006) і «Jazz Graffiti» (2008). Іх цалкам транслiравалі радыёстанцыі Аўстрыі, Бельгіі, Германіі, Нідэрландаў, Польшчы, Сербіі, Фінляндыі, Харватыі, Чэхіі. З таго часу вы пачалі папаўняць сваю дыскаграфію.

— Дзякуючы мінскаму выдавецтву «Каўчэг» і яго дырэктару Уладзіміру Кузьміну маіх CD ужо восем. На дыску «Intavolatura» музыка для гітары. «Windophonia» — п'есы для духавых, у тым ліку цыкл кампазіцый для нізкіх духавых інструментаў «Traffic in Open Sun» («Рухі на адкрытым сонцы»).

Квартэты для аднародных нізкіх духавых — рэдкая з'ява. Можна сказаць, вы зрабілі мастацкую рэабілітацыю самых пакрыўджаных тубыльцаў сімфанічнага аркестра.

— Мяне зацікавілі выразныя магчымасці ансамбляў інструментаў, для якіх амаль няма арыгінальнай нотнай літаратуры. У тэмбрах нізкіх духавых невытлумачальная магія, медытатыўны, нават чарадзейны эфект!

На вашых кружэлках творы розныя — па часе стварэння, жанрах, стылёвых алюзіях, праграмным змесце. Трыяда кантат «Да Маці Божай», «Сэрца Езуса», «Песні на Божае Нараджэнне», якія ў выкананні капэлы «Санорус» пад кіраўніцтвам незабыўнага Аляксея Шута мелі розгалас і ў свецкіх канцэртах, і падчас хрысціянскіх святаў у храмах. Унікальная «Stabat Mater», акрыленая голасам Джамілі Амандурдыевай. Сюіта для камернага аркестра «Consort Lessons», цыкл сімфанічных п'ес «Tales of the Magic Tree». А на дыску «Дзяды» — музыка з аднайменнага спектакля Беларускага тэатра лялек.

— Трэці год супрацоўнічаю з тэатрамі. Напісаў багата музыкі да розных пастановак нашых і расійскіх лялечнікаў, а таксама Купалаўскага тэатра. Зноў жа — фартуна. Рэжысёр Аляксандр Янушкевіч шукаў кампазітара для пастаноўкі класічнай абсурдысцкай п'есы Вітальда Гамбровіча «Вянчанне». Знайшоў у інтэрнэце маю творчую біяграфію, музыку і прапанаваў супрацоўніцтва.

Прэм'ера «Вянчання» ў Беларускім тэатры лялек мела гучны розгалас, і ваш дэбют быў удалы...

— Янушкевіч запрасіў мяне ў свой новы праект, потым у наступныя. Сярод нашых сумесных работ — трагедыя «Цар Эдып», намінант «Залатой маскі» ў Расіі (2013 год), і прэтэндэнты на сёлетнюю Нацыянальную тэатральную прэмію «Карлсан, які жыве на даху» (Мінск) ды «Шматочкі па закуточках» (Маладзечна). Дзякуючы рэжысёру, які «выпусціў джына з бутэлькі», штораз правакуючы сваімі задумкамі, я пісаў нашмат больш музыкі, чым вымагаў спектакль. Гэта радасная магчымасць паглыбіцца ў акіян розных жанраў, стыляў, у тым ліку новых для мяне. Калі сабраць увесь матэрыял, напісаны да дзіцячых спектакляў, атрымаюцца міні-мюзіклы.

Заўважу, музыка «Дзядоў» годна выканала сваё прызначэнне ў сцэнічным кантэксце, але на CD яна ўспрымаецца як сюіта, самастойны твор з унутранай драматургіяй, вобразнасцю і адмысловым духам паэмы Міцкевіча. Шыкоўны «тэатр тэмбраў»: можна і не зразумець, што гэта сэмплы сімфанічнага аркестра, акустычных сола, аўтэнтычных цымбал, колавай ліры. У чым загадка?

— У веданні сакрэтаў аранжыроўкі, гукарэжысуры, у добрай апаратуры. Проста я ўмею карыстацца бібліятэкай сэмплаў. Увесь свет сёння гэтак агучвае саўндтрэкі.

Ці не думалі сваю тэатральную музыку перавесці ў ноты, каб яна ігралася ў канцэртах?

— Думаў. Аднак праца — велізарная. Прытым якасць, ідэальная пры гучанні сэмпліраванага аркестра, пацерпіць ужо нават праз тое, што пэўныя санорныя эфекты недасяжныя ў рэальнасці, яны звыш выяўленчага рэсурсу акустычных інструментаў. Я ніколі не перапрацоўваю свае опусы: не трэба вяртацца туды, дзе пастаўлена кропка. Мая музыка так зроблена, што выканаўцы самі знойдуць да яе падыход. Таццяна Старчанка, напрыклад, выканала фартэпіянны канцэрт «Calypso» не толькі ў арыгінале, з аркестрам, але і ва ўласнай версіі, з квінтэтам.

Залетась у студыі Дома радыё ладзіўся міжнародны вечар прэм'ер. Былі запрошаны замежныя кампазітары, выканаўцы. Сімфанічны аркестр Белтэлерадыё пад кіраўніцтвам эстонскага маэстра Эркі Пекха прадставіў ваш новы твор «Winterra».

ФОТА ВІКТАРА ЗАЙКОЎСКАГА.

ФОТА АНДРЭЯ СПРЫНЧАНА.

Хор «Salutaris». Дырыжор Вольга Янум.

«Вянчанне» Вітальда Гамбровіча.
Беларускі дзяржаўны тэатр лялек.

Паводле вашай творчасці студэнты і аспіранты пішуць даследчыя работы, яе вывучаюць музыколагі. Не думалі выкладаць у Акадэміі?

— У педагогіцы сябе не ўяўляю. Я сапраўды шмат чаго ведаю пра музыку, але не збіраюся адкрываць свае сакрэты. Здабываў іх сам, яны даліся нялёгка. Ды і мне ёсць яшчэ што адкрываць.

Магічная таемнасць закладзена ў эфемернай прыродзе гукапісу і настройвае на роздум пра яго незямную існасць. Між музыкай і містыкай — знак роўнасці?

— Музыка — абсалют сярод мастацтваў: ні з чым не параўнальная! Чаму і як яе гучанне ўплывае на пачуцці, узнаўляе вобраз, выклікае афект? Для мяне музычная творчасць — невытлумачальны сакрамент, у эстэтычным выніку якога няма навуковага сэнсу, а ёсць загадка.

Кажуць, паняцце «кампазітар» абясцэньваецца, прэстыж прафесіі падае...

— Я аперырую тэрмінамі з класічным значэннем. Таму для мяне кампазітары — гэта людзі, якія пішуць партытуры і маюць пэўны адукацыйны цэнз. Так, шмат спекуляцый на паняцці. Але прафесія даецца толькі ў Акадэміі музыкі — і больш нідзе. У гісторыі былі выпадкі, калі людзі прабіваліся з самадзейнасці і нават маглі стварыць шэдэўр. Аднак... XXI стагоддзе — час адукаваных людзей, а не самаўпэўненых дылетантаў. Так, кожны можа скарыстацца бібліятэкай сэмплаў і за пяць хвілін апынуцца ў свеце шыкоўных гукаў, аднак, думаю, малаадукаваны «хлопчык з вуліцы» ў мастацтве нічога ўцямнага не зробіць. Для дасягнення мастацкага выніку трэба ведаць культуру аркестроўкі і формаўтварэння ў музыцы. Развіць у сабе крытычнае і самакрытычнае музычнае мысленне. Праўда, дзе людзі найперш занятыя падлічваннем грошай, там няма крытычнага ўспрымання якасці музыкі.

За мяжой кампазітар — гэта...

— Надзвычай прэстыжна. Да кампазітара маюць піетэт, і гэта падкрэслівае элітарны статус.

У дзіўным слове зашыфраваныя два: зіма — зямля. Быў канец кастрычніка, і чамусьці ў той вечар пайшоў снег, ці не першы...

— А ў студзені 2005-га ляжаў «тлусты» снег, на ім люстравалася ружовае сонца. Зімовая зямля! А калі глядзець на яе з акна вагона? Цягнік рухаецца, ты едзеш, пазіраеш у акно, дарога захапляе калейдаскопамназіранняў, настройвае на рэфлексію... Пачаў пісаць, потым адклаў аж на сем гадоў. Не хацеў, каб «Winterra» ператварылася ў нейкі дубль ужо дасягнутага ў тэхніцы мінімалізму, якой захапляўся ў многіх опусах. Каб стварыць ілюзію няспыннага руху, знайшоў адмысловы падыход. Насуперак выканальніцкім нарматывам і канонам скарыстаў «механістычную» фактуру, асіметрычны рытм, іграць такое невыносна цяжка, але дзеля мастацкага выніку музыканты пастараліся. Я паставіў «кропку невяртання» на мінімалізме.

Цяпер, ведаю, рыхтуеце да выдання свае партытуры.

— Педагогі, выканаўцы даўно звяртаюцца з просьбай дапамагчы азнаёміцца з пэўнымі творамі. Таму патрэбны рэальны нотны карэктны матэрыял, каб музыкант мог дакладна прачытаць усе пазнакі. Вырашыў усе партытуры перагледзець, адрэдагаваць і выдаць. Зноў жа, дзякуй «Каўчэгу». Займаюся прома-ролікамі сваіх партытур у інтэрнэце.

Некалі вы спавядалі эстэтыку постмадэрну...

— Гадоў 20 таму. Сёння гаварыць пра постмадэрнізм, лічу, непрыстойна. Хто заўгодна маніпулюе гэтым тэрмінам, трактуе па-свойму і «прымервае» на сябе, не ведаючы яго гістарычнай і эстэтычнай сутнасці. Пра сябе кажу так: мая сфера — сучасная музыка, мая творчая канцэпцыя — ад традыцыі да авангарда. І дастаткова. ■

ЛЮДМІЛА ГРАМЫКА

Гульня сэнсаў і стыляў

Міжнародны фестываль «Белая Вежа»

«Кніга Ёва». Тэатр-студыя «Мена Фортас» (Вільнюс, Літва).

«Белая Вежа» зноў здзівіла: у адпрацаваным цягам двух дзесяцігоддзяў фармаце знайшлася магчымасць для новага манеўра. Здаецца, колькасць запрошаных на фестываль краін-удзельніц цяпер не такая ўжо актуальная. Галоўнае ўзнікае на скрыжаванні розных сцэнічных накірункаў і стыляў. Сэнс у гэтым ёсць. Пашыраюцца прафесійныя ўяўленні, выпрабоўваюцца на трываласць і адхіляюцца тэатральныя пастулаты, адкрываюцца новыя магчымасці. Дый, урэшце, не сумна…

А як жа, пасля «Хітрыкаў Ханумы» і «Карнавалу» — «Без слоў» «Бегчы з Эльсінора» ў «Сны кабзара»… Каб сустрэць «Іншага чалавека», натрапіць на «Бочку смеху», завітаць да «Султана Бейберса», прачытаць «Кнігу Ёва» на «Лаўцы» з «Дзядамі» і ў «Апошні тэрмін» патрапіць «Дадому», бо «Такая я ёсць»! А перадусім — спектаклі вялікай і малой формы, вулічныя паказы, лялькі, мона, клаўнада, камічная пантаміма, нарэшце — дагэтуль невядомы нам заморскі і прэтэнцыёзны стэнд-ап, пасля якога насамрэч і стэнд, і ап.

Нацыянальны драматычны тэатр імя М.Горкага распачынаў сцэнічны марафон пад гучныя авацыі глядзельнай залы. Музычная камедыя «Ханума» Аўксенція Цагарэлі выдатна дастасоўвалася да святочнай атмасферы адкрыцця форума і пры гэтым мела выяўлены прыкладны характар. «Ханума» — спектакль касавы, разлічаны на масавага гледача, на яго немагчыма патрапіць у Мінску. З іншага боку, ён наўрад ці здатны здзівіць тонкіх знаўцаў сцэнічнага мастацтва і крытыкаў. Пастаяннае балансаванне паміж запатрабаваннямі шырокай публікі і тэатральнымі навацыямі — «усвядомленая неабходнасць» любога айчыннага фэста. Усе разумеюць, што лічыцца з гэтым неабходна. Тым не менш на ранішнім абмеркаванні (дзе, канешне, адсутнічалі прадстаўнікі Рускага тэатра) узнікла міні-дыскусія. Беларускіх крытыкаў цікавіла: колькі камедый можа значыцца ў рэпертуары сцэнічнага калектыву, каб не псаваўся творчы статус? Гэтым пытаннем мы вельмі здзівілі эстонскіх і літоўскіх калег, якія ў сваю чаргу здзівілі нас, бо засведчылі: камедыі практычна адсутнічаюць у рэпертуары тэатраў Літвы і Эстоніі.

ТЭАТРАЛЬНЫ МІКС

Вулічныя спектаклі — адметная тэрыторыя «Белай Вежы». Яны паступова набываюць усё большую папулярнасць у гараджан і ўдзельнікаў фестывалю. Асабліва эфектна ў спектаклях на плошчы Леніна адзначыліся палякі, славенцы і ўкраінцы. Львоўскі акадэмічны тэатр «Уваскрэсенне» прыязджае на «Белую Вежу» амаль штогод. Рэжысёр Яраслаў Федарышын — улюбёнец публікі і крытыкаў. Разгорнутыя ў начной цемры, штораз нечаканыя і новыя сюжэты, здаецца, выпрабоўваюць сцэнічны кірунак на трываласць. Яркая відовішчнасць неверагодным чынам спалучаецца з філасофскай глыбінёй зместу і акрэсленай пачуццёвасцю, якая маштабуецца адпаведна

спецыфіцы паказу. Сёлета прывезлі «Сны кабзара» — пра пецярбургскі перыяд жыцця Тараса Шаўчэнкі. Рух, музыка, метафарычныя згадкі трагічных падзей ва Украіне, апантаная акцёрская палётнасць, гульня рознавялікімі выявамі, вада, агонь, нацыянальныя касцюмы, вершы, аблічча генія і рэжысёрскі роздум, які палаючым пункцірам ахінае дзеянне…

Цікавасць выклікаў спектакль «Маручэла» Тэатра «Nikoli» (Кракаў, Польшча). Камічная пантаміма ў стылі нямога кіно. Пусцяковыя любоўныя заляцанні, увасобленыя Мікалаем Веправым і Дамінікай Юхі з відавочнай акцёрскай лёгкасцю, элегантнасцю, іроніяй. Майстар-клас імправізацыі і інтэрактыву. Гледачы імгненна падхоплівалі гульню, ахвотна развівалі сюжэт, нават не хацелі сыходзіць са сцэны. Уяўленні аб магчымасцях камедыйнага жанру аўтарамі і выканаўцамі пантамімы былі заўважна пашыраныя.

Монаспектаклі заўсёды прысутнічаюць на афішы «Белай Вежы», у агульнай праграме ўзмацняючы менавіта змястоўны аспект. Сёлета сам-насам з гледачамі заставаліся Шаўгі Гусейнаў (Азербайджанскі ТЮГ, Баку) і Кшыштаф Грабоўскі (Тэатр аднаго акцёра з Кельцаў, Польшча). Адпаведна, у спектаклях «Без слоў» і «Мілка» акрэслены два розныя падыходы да монадрамы. Трагіфарс «Без слоў» паводле Сэмюэла Бэкета (рэжысёр Іса Асадаў) быў шчыльна ахутаны пачуццёвым вэлюмам. Абсурдысцкія матывы выяўляліся ў простых і зразумелых сцэнічных знаках, якія расшыфроўваліся без усялякага напружання. Аднак і ўніверсальнай гульні сэнсаў не ўзнікала.

Выглядала гэта так: невялікага росту мужчына спрабаваў дацягнуцца да бутэлькі мінеральнай вады, якую Нехта спускаў яму з вышыні на вяровачцы. З памяшкання не было выхаду. Мужчына пакутваў ад смагі. Але ўхапіць бутэльку не мог. Ніводная ідэя не спрацоўвала, прыстасаванні (размаляваныя рознавялікія кубікі, што таксама апускаліся з вышыні) не дапамагалі. Бясконцая наіўная гульня цягнулася цэлую гадзіну. Простая падказка магла прыйсці ад гледачоў. Ды толькі ў спектаклі не было інтэрактыву. І ўрэшце знямоглы герой у роспачы засынае на падлозе. Над ім нерухома вісіць бутэлька з вадой. У чым абсурд? Звычайная жыццёвая сітуацыя. Хіба што варта падумаць пра дакладнасць тэатральных прыёмаў, якія, нягледзячы на шматзначнасць, зусім не цягнуць на абагульненне.

Менавіта змястоўнасцю акрэсленых ідэй уразіў спектакль «Мілка» паводле п'есы Міхала Вальчака «Пясочніца». Рэжысёр і выканаўца Кшыштаф Грабоўскі разважае пра чалавека, пра адведзенае яму месца пад сонцам, пра таго, хто з намі разам і адначасова асобна. Пераасэнсаванне зместу адбываецца на ўзроўні п'есы,ператлумачанай пад мона; сцэнічнага асяродку, які штораз дастасоўваецца да месца паказу; мовы, адна з іх — той краіны, дзе адбываецца спектакль. Пратажэка і Мілка сварацца за месца ў пясочніцы. Бытавая гісторыя нібыта і не прэтэндуе на глабальныя высновы. Тым больш, што адзін персанаж уяўны, прадстаўлены ў выглядзе… падушкі. Але менавіта падушка становіцца галоўным партнёрам Пратажэкі, які застаецца сам-насам са сваім адзіноцтвам. Чалавеку трэба шмат. Чалавеку трэба болей. Чалавеку не трэба нічога… без іншага чалавека. Безумоўна, мае сэнс пра гэта нагадваць.

Традыцыйна на «Белай Вежы» пэўнае месца адведзена тэатру лялек. Некалі лялечныя спектаклі разгортваліся паралельна драматычным і стваралі паўнацэнную і змястоўную праграму. Цяпер, падчас рэканструкцыі Брэсцкага тэатра лялек, гэта толькі фрагментарныя паказы, выразны акцэнт.

Сёлета публіку найбольш захапіў спектакль «Аднойчы дзве ножкі…» італьянскага Тэатра маленькіх ножак Фарлімпопа-

«Сны кабзара». Львоўскі акадэмічны тэатр «Уваскрэсенне» (Украіна).

«Султан Бейберс» Рахымжана Атарбаева. Казахскі акадэмічны тэатр імя Мухтара Аўэзава (Алматы).

«Мой бедны Марат» Аляксея Арбузава. Брэсцкі акадэмічны тэатр драмы.

ФОТА МІКАЛАЯ ЧАБЕРКУСА.

ФОТА ДЗМІТРЫЯ МАЦВЕЕВА (ПРАДАСТАЎЛЕНА МІЖНАРОДНЫМ ФЕСТЫВАЛЕМ «БЕЛАЯ ВЕЖА»).

лі, падчас якога актрыса Веранiка Ганзалес выбiтна манiпулявала лялькамi з дапамогай частак свайго цела — рук, ног i галавы. А Палтаўскi акадэмiчны абласны тэатр лялек (Украiна) спачатку бязлiтасна раскрытыкавалi за спектакль «Прынцэса на гарошыне», падчас якога дзецi вiдавочна сумавалi, а потым адназначна ўхвалiлi за «Партрэт з лятаючым гадзiннiкам. М.Шагал, “Маё жыццё”» паводле аўтабiяграфiчнай кнiгi мастака. Акцёрам мала не падалося. Яны пакрыўдзiлiся i ўзрадавалiся амаль адначасова.

Сцэнiчныя калектывы з былых краiн СССР (падобнае вызначэнне дагэтуль уяўляецца дарэчным, бо iнакш не скажаш) абавязкова прысутнiчаюць на фестывалi ў Брэсце. Вельмi часта сюды запрашаюцца рускамоўныя тэатры з Арменii, Грузii, Азербайджана i г.д. Сёлета акцэнт быў зроблены на нацыянальнай культуры. Спектаклi з Украiны, Арменii, Грузii, Казахстана, Лiтвы найперш цiкавыя нацыянальнымi традыцыямi, аўтэнтыкай. У кожным разе — гэта адметныя стасункi з часам i прасторай, асаблiвы спосаб акцёрскага iснавання. Для беларускiх сцэнiчных калектываў, чыя «еўрапейскасць» часам мае выразны ўсходнi акцэнт, гэта карысны вопыт пры вызначэннi сучасных тэндэнцый i архаiчных прыхiльнасцей. Важна зразумець, калi нацыянальнае насамрэч уяўляе сабой дзiўны сiмбiёз аўтэнтычнага i сацрэалiстычнага. Хоць, канешне, разважаць пра чысцiню тэатральнага стылю на постсавецкай прасторы можна даволi ўмоўна. У гэтым таксама пераконвалi спектаклi «Белай Вежы».

«Апошнi тэрмiн» паводле Валянцiна Распуцiна. Нiна Мiкалаева (Старуня). Роўненскi абласны акадэмiчны музычна-драматычны тэатр (Украiна).

Казахскi акадэмiчны тэатр iмя Мухтара Аўэзава (Алматы) паказаў гiстарычную драму «Султан Бейберс» Рахымжана Атарбаева, прасякнутую асаблiвай энергетыкай, паэтычнай узнёсласцю, з выяўленай нацыянальнай ментальнасцю — у рухах, постацях, манеры маўлення. Выкананыя з размахам масавыя сцэны ўражвалi моцай i брутальнасцю. Нам распавялi гiсторыю султана Бейберса, якi ў далёкiм XII стагоддзi спачатку трапiў у палон, потым стаў славутым палкаводцам i кiраўнiком магутнай дзяржавы. Ды непазбыўны сум па родных кыпчакскiх стэпах прымусiў яго пакiнуць чужую зямлю i вярнуцца на радзiму. На думку крытыкаў — прыгожая, наiўная казка, аздобленая дзiцячай мараллю, увасобленая архаiчнымi сродкамi. I ўсё ж прыкметы iншай тэатральнай культуры з адпаведнымi традыцыямi надавалi гэтай казцы абсалютную прыцягальнасць. Дзiўным было толькi, што спектакль, якi ў Казахстане iграюць на роднай мове, у Брэсце выконвалi па-англiйску.

Нацыянальны акадэмiчны тэатр iмя Габрыэла Сундукяна (Ерэван, Арменiя) прыехаў на «Белую Вежу» з «Каралём Джонам». Пастаноўка малавядомай трагедыi Шэкспiра была замоўлена ерэванскаму тэатру для паказу на фестывалi, прысвечаным 450-годдзю з дня нараджэння генiяльнага драматурга. Прэм’ера адбылася ў Лондане, у тэатры «Глобус». Асаблiвыя ўмовы працы i адпаведны вынiк. Невыпадкова сцэнiчная гiсторыя п’есы абмежаваная некалькiмi пастаноўкамi.

Спосаб акцёрскага iснавання, тэатральная эстэтыка Нацыянальнага тэатра iмя Габрыэла Сундукяна, як нi дзiўна, паралелiцца з эстэтыкай Купалаўскага. Адбiткi тэатральнай гiсторыi i гiсторыi быцця ў аднай краiне цягам дзесяцiгоддзяў. Разам з тым — глыбокае псiхалагiчнае пражыванне, дыхтоўныя акцёрскiя работы, асобасная акрэсленасць вобразаў, маральныя высновы. Ёмiстая метафарычная мова — сцэнаграфiя плюс рэжысура, — як дзесяць, як дваццаць гадоў таму. Культурны набытак нацыянальных тэатраў народаў СССР. Хто спрачаецца?

ТЭАТРАЛЬНЫЯ ШЭДЭЎРЫ

Тры спектаклi — «Ю» Невялiкага драматычнага тэатра (Санкт-Пецярбург, Расiя), «Кнiга Ёва» Тэатра-студыi «Мена Фортас» (Вiльнюс, Лiтва), «Апошнi тэрмiн» Роўненскага абласнога акадэмiчнага музычна-драматычнага тэатра (Украiна) — надалi фестывалю новы iмпульс. Упрыгожылi афiшу «Белай Вежы», выклiкалi захапленне ў гледачоў i крытыкаў, нагадалi пра амаль забытае на тэатры паняцце — катарсiс. Да таго ж тры спектаклi такога ўзроўню на афiшы беларускага тэатральнага форуму — рэдкасць. I пытанне тут хутчэй фiнансавае, чым мастацкае. Але ж гэтым разам усё атрымалася ўдала.

Наша публiка добра ведае Невялiкi драматычны тэатр пасля паказаў у Брэсце i Магiлёве. «Правiлы гульнi» НДТ могуць быць узорнымi для беларускiх рэжысёраў. (Вядома, калi нехта захоча пераняць каштоўны творчы вопыт.) Невялiкi драматычны быў створаны пятнаццаць гадоў таму на базе выпускнога курса Санкт-Пецярбургскай акадэмii тэатральнага мастацтва. Кiраваў курсам адзiн з лепшых пiцерскiх рэжысёраў Леў Эрэнбург. Разам яны заснавалi драматычную студыю i вырашылi, што гэта будзе «тэатр абвостраных пачуццяў i эмоцый на мяжы», тэатр аднадумцаў. Так i сталася. Напаўзабытае вызначэнне (аднадумцы), або, калi зiрнуць шырэй, тэатральная мадэль (калектыў аднадумцаў), нечакана для многiх i сёння пацвярджае сваю жыццяздольнасць. У рэпертуары восем пастановак, кожная з якiх цалкам апраўдвае прафесiйнае прызначэнне. «Аркестр», «На дне», «Iванаў?», «Тры сястры», «Злачынства i пакаранне»... Насамрэч спектаклi, дзе «смяюцца i плачуць да хрыпу, цалуюць i б’юць адзiн аднаго да крывi. Кахаюць, ненавiдзяць i жывуць усёй iстотай. Так, як не бывае ў звычайным жыццi». Адпаведна ў шырокай публiкi спектаклi Невялiкага драматычнага тэатра абавязкова выклiкаюць або захапленне, або абурэнне. Застац-

ФОТА МІКАЛАЯ ЧАБЕРКУСА.

«Ю» Вольгі Мухінай. Невялікі драматычны тэатр (Санкт-Пецярбург, Расія).

ца абыякавым немагчыма. Уявіце сабе Луку ў спектаклі «На дне» М.Горкага, якога на вачах у гледачоў цвіком прыбіваюць да плота. Цячэ кроў...

«Ю» па п'есе Вольгі Мухінай — новая работа Льва Эрэнбурга. «Гэта п'еса пра каханне, — сведчыць рэжысёр, — пра тое, якім розным яно бывае, пра адданасць і цнатлівасць». Так і ёсць. Паводле сюжэта Коля кахае Лізу, Ліза — Андрэя, Андрэй не можа разабрацца з адносінамі да Наташы... і г.д. Заблытаны клубок пачуццяў і жарсцяў. Змест выкладзены кароткімі сказамі. Словы амаль нічога не значаць. Галоўнае ўзнікае па-над імі. Узорны прыклад таго, як на сцэне не іграць словамі і не гуляць у іх. Пытанне «Як кахаць?» для гэтых людзей не менш істотнае, чым пытанне «Як жыць?». Вызначальным робіцца і асяроддзе. Быт савецкай камуналкі, дакладныя дэталі часу ўзноўленыя на сцэне і нібыта ўкалочаныя ў нашу свядомасць, якія са свядомасці штораз выплываюць. Леў Эрэнбург — народжаны ў СССР. Дзіця сацыялізму. Мабыць, таму ў спектаклі п'юць віно з кубачкаў для гарбаты, пішуць вершы на манжэтах, танчаць пад хрыпатую музыку з радыёпрыёмніка на фоне чырвоных крамлёўскіх зорак. А таксама атручваюцца газай, таблеткамі, рэжуць вены, страляюць адзін у аднаго... Бясконцыя спробы самагубства. Існаванне на мяжы, калі гарэлка не дапамагае, а звесці рахункі з жыццём не атрымліваецца. Вяртаючыся ў мінулую эпоху, рэжысёр падводзіць пад ёю рысу. Бязлітасна. Пасля спектакля мы яшчэ доўга будзем думаць пра гэта. Невыпадкова.

Адно з самых моцных уражанняў фестывалю — спектакль «Кніга Ёва» легендарнага Эймунтаса Някрошуса і Тэатра-студыі «Мена Фортас». Эймунтас Някрошус для Беларусі — фігура безумоўная, бясспрэчная. Ягоная апошняя работа — як раскошны падарунак, як згадка пра адыходзячую эпоху цудоўнага і вытанчанага ў сваёй сутнасці тэатра. Лаканічнасць метафарычнага сцэнапісу (мастак Марус Някрошус) нібыта існуе ў паралелі з распаўсюджаным і часам выпусташаным мінімалізмам. Ёмістасць зместу роўная ёмістасці рэжысёрскіх метафар, напоўненасці акцёрскага існавання.

Спектакль створаны паводле кнігі Ёва Старога запавету, напісанай, як лічыцца, у V стагоддзі да нашай эры. Прыпавесць, роздум, гісторыя, якую распавядаюць Бог, Д'ябал і сам Ёў (Рэмігіюс Вілкайціс). Галоўныя пытанні чалавечага быцця, мяжа чалавечых выпрабаванняў, узвышанае і мізэрнае, жыццё па сумленні або не, патаемныя і агучаныя думкі чалавека. Зварот да Бога. Імкненне да Бога... Усё разам — шлях у мастацтве, які Эймунтас Някрошус можа сабе дазволіць.

Пра тое, што тэатр — з'ява непрадказальная і мастацкія выбухі на падмостках адбываюцца, калі іх увогуле не чакаеш, сведчыў «Апошні тэрмін» паводле Валянціна Распуціна Роўненскага тэатра. Спектакль распрацаваны рэжысёрам Уладзімірам Петрывым з навочнай дасканаласцю, дасціпнасцю і псіхалагічнай глыбінёй. У ім велічны кожны персанаж паасобку і ўсе разам у сваім простым зямным прызначэнні. Захапляе кожны рух, кожнае вымаўленае акцёрамі слова. Няма ніводнага пустога імгнення. Сям'я паўстае як мадэль свету. Звычайныя рэчы — абажур, венік, фіранка, дыванок. Звычайныя чалавечыя пачуцці — радасць, смутак, боль. Выдатныя акцёрскія работы, гарманічны ансамбль. Жыццё, якое цягнецца і зіхаціць у кожным сваім моманце. Здзіўленае пытанне крытыкаў: а што, у тэатры так яшчэ бывае? Увогуле, можа быць?

БЕЛАРУСКІ АКЦЭНТ

Заўсёды важна, як на міжнародных абсягах выглядаюць беларускія тэатры. Поруч з якімі творцамі становяцца і чым здатныя здзівіляць нашы рэжысёры. Фестывалі кшталту «Белай Вежы» моцна ўплываюць на агульны ўзровень сцэнічнага мастацтва тых тэатраў, на базе якіх яны пастаянна праводзяцца. Патрапіць у міжнародны кантэкст — вышэйшы пілатаж. Праўда, гэта не заўсёды атрымліваецца. Два гады таму спектакль «Над безданню ў жыце» паводле Джэрама Сэлінджэра ў пастаноўцы Цімафея Ільеўскага быў у ліку тых спектакляў, што стварэлі надвор'е на «Белай Вежы». У яго адразу склалася паспяховая фестывальная гісторыя. Сёлета Брэсцкі акадэмічны тэатр драмы паказаў спектакль «Мой бедны Марат» па п'есе класіка савецкай драматургіі Аляксея Арбузава. Многія крытыкі паставіліся да яго з прыязнасцю. Але разбор «па гамбургскім рахунку» спектакль не вытрымлівае. Пры вонкавай сцэнаграфічнай (Мікалай Палтарака) і пастановачнай культуры шмат непрадуманых дэталяў. Нават дзіўна, чаму рэжысёр Цімафей Ільеўскі не звярнуў на гэта ўвагу. Усё вырашаецца ўвогуле, прыблізнасць — у спосабе акцёрскага існавання. Пра што гісторыя і як яна спалучаецца з існуючымі рэаліямі, не заўсёды зразумела. Шкада. Бо ўвага арганізатараў фэсту да спектакляў заўсёды пільная.

Зрэшты, беларуская частка праграмы гэтым разам была не надта ўразлівай. Апрача «Майго беднага Марата» і «Хітрыкаў Ханумы», у яе ўвайшлі «Бегчы з Эльсінора, або Гамлет навыварат» Віктара Понізава ў Рэспубліканскім тэатры беларускай драматургіі, «Дзяды» паводле Адама Міцкевіча Беларускага незалежнага «Тэатра Ч» і «Nach hause» па п'есе Алены Паповай «Дадому» Палескага драматычнага тэатра. Усе разам выразна нагадалі пра рэаліі сучаснага беларускага тэатра: многае яшчэ наперадзе. ■

МАРЫНА ЭРЭНБУРГ

Перыпетыі творчага пошуку

Віктар Кліменка — шматаблічны і нечаканы

У Нацыянальным мастацкім музеі прайшла выстава, прысвечаная памяці Віктара Кліменкі (1941—2010). Яна стала падзеяй значнай і доўгачаканай для родных, сяброў і калег гэтага надзвычай цікавага, але шмат у чым недаацэненага майстра. У экспазіцыі было прадстаўлена 68 графічных і жывапісных твораў са збору сям'і і прыватных калекцый.

Аўтапартрэт. Аловак. 1983.

Віктар Кліменка — вядомы майстра беларускай кніжнай ілюстрацыі 1970—1990-х гадоў. Ён шмат у чым вызначаў яе развіццё — новымі, нетрывіяльнымі падыходамі да тэхналогіі і кампазіцыі ілюстрацыі ды пошуку яе месца ў комплексе мастацка-графічнай структуры кнігі, а таксама шматгадовай самаадданай дзейнасцю ў якасці мастацкага рэдактара выдавецтваў «Мастацкая літаратура» і «Юнацтва». Кліменка праілюстраваў больш за 50 кніг беларускай і сусветнай класікі, быў узнагароджаны залатымі і срэбранымі медалямі ВДНГ СССР, медалём Беларускага саюза мастакоў, шматлікімі дыпломамі конкурсаў «Мастацтва кнігі» і дыпломамі імя Францыска Скарыны. Некалькі пакаленняў дзяцей і падлеткаў вырасла на ілюстраваных ім кнігах, многія з якіх дагэтуль захоўваюцца ў хатніх і гарадскіх бібліятэках. Значны ўклад Віктара Кліменкі ў фарміраванне айчыннай графічнай школы адзначаны ў даследаванні Міхаіла Баразны «Беларуская кніжная графіка 1960—1990-х». Як ілюстратара, Кліменку вылучала імкненне да актыўнай сутворчасці з аўтарам і чытачом, увага да дэталей і матэрыяльнай культуры, жаданне на годным узроўні адказаць пісьменніку сродкамі выяўленчага мастацтва. Малюнкі, акварэлі, афорты, тэмперны і алейны жывапіс творцы маюць несумнеўную самастойную каштоўнасць, аднак дагэтуль заставаліся амаль невядомымі гледачу. Некаторыя з работ можна было бачыць на рэспубліканскіх мастацкіх выставах, у тым ліку — творчага аб'яднання «Верасень», сябрам якога быў Віктар Кліменка. Аднак толькі ў гэтай экспазіцыі працы былі ўпершыню сабраны і прадстаўлены разнастайна і шырока. Значная колькасць яго аркушаў, накідаў, карцін пакуль не сістэматызавана, хоць дзякуючы намаганням яго ўдавы і вядомага беларускага графіка Ірыны Лобан найбольш цікавыя з твораў увайшлі ў каталог, выдадзены сям'ёй мастака ў 2012 годзе.

Віктар Кліменка пачаў свой творчы шлях у 1970-я — пасля заканчэння Маскоўскага паліграфічнага інстытута, дзе яго настаўнікамі былі вядучыя майстры савецкай графікі — Андрэй Ганчароў, Воля Ляхаў і Павел Захараў. Асабістае і агульнае — досвед таго часу — непадзельныя ў творчасці Кліменкі, якая шмат у чым вырасла з традыцый маскоўскай графічнай школы з яе ўвагай да выяўленчай мовы. Па словах сябра Віктара, мастака Сяргея Мітурыча, са студэнцкіх гадоў ён здаваўся «ўмелым гравёрам у духу Аляксея Краўчанкі, яго праца заўсёды дзівіла багаццем старанных эскізаў, якія ён рабіў у незлічонай колькасці». Гады вучобы і пачатак творчага жыцця супалі з працэсамі абнаўлення ў савецкім мастацтве, тэндэнцыі таго перыяду адпавядалі глыбінным памкненням маладога творцы. Кліменка — яркі прадстаўнік пакалення, «якое разважае»: так звалі ранніх сямідзясятнікаў, што імкнуліся да алегорый і сімвалаў у процівагу мастакам «суровага стылю», дзе важна было перадаць складаныя ўзаемаадносіны асобы са светам. Калі б Віктар Кліменка нарадзіўся на пару дзясяткаў гадоў пазней, магчыма, стаў бы значным прадстаўніком постмадэрнізму — так прагна мастак убіраў у сябе разнастайныя, часам супярэчлівыя ідэі, падыходы, каштоўнасці сусветнай культуры, так шмат у яго працах метафар, алюзій і апрапрыяцый. У іх няма нават слядоў стылізацыі, а ёсць жывыя, эмацыйна прачулыя рэчы, у якіх падрыхтаваны глядач адгадвае ўтоеныя цытаты. Класічная школа стала падмуркам, на якім развілася тое, што вылучае сапраўднага творцу, — адметнае ўспрыманне рэчаіснасці і здольнасць выказаць гэта. Віктар Кліменка меў шмат захапленняў — музыка, паэзія, гісторыя і філасофія. Быў мастаком, схільным да меланхалічных разваг. Яго працы неспакойныя і характарныя — ці гэта кніга і станковая графіка, ці жывапіс, Кліменка ствараў розныя па жанрах і стылістычных асаблівасцях творы. У кожным з іх пераламляецца адметная, новая грань яго асобы. Яго абаянне, як адзначалі ўсе, хто ведаў мастака, складалася з адухоўленасці, інтэлігентнасці, сціпласці і таленту. Усе гэтыя рысы ясна чытаюцца ў аўтапартрэтах,

Несупынны час-2. Афорт. 1980.

Плынь часу. Афорт. 1990.

зробленых у энергічнай, экспрэсіўнай манеры, са стрыманай унутранай напругай. Гэта партрэт чалавека тонкай духоўнай структуры. Яго востры позірк пільна ўзіраецца ў гледача, а праз яго — зноў у сябе.

З ілюстрацыямі Віктар Кліменка працаваў так, як яму хацелася, але паступова ўтульны свет кніжнай графікі стаў цесны творцу. Яго стыль выявіў гнуткасць і здольнасць да эвалюцыі, уменне разнастаіць мастацкую манеру ў залежнасці ад пастаўленых задач. Як малявальшчык Кліменка імкнуўся да так званага жывапіснага малюнка, але падыходзіў да яго разнастайна — уводзячы то вольны штрых і лаканічную лінію, то сакавітыя чорныя плямы, то ствараў вібруючую паверхню, то жорсткую і раўнаважную ў духу ксілаграфічнай манеры настаўнікаў, запаўняючы аркуш складаным узорным пляценнем чорнага і белага, з абвостраным пачуццём межаў выяўленчай плоскасці. Малюнак пяром з кароткіх рысак, што цалкам пакрываюць аркуш, часта выглядае так, нібы напісаны ў афортнай тэхніцы. Графічныя працы Кліменкі для сябе — гэта вастраіндывідуальныя афорты, пёравыя і алоўкавыя творы, выкананыя паводле ўнутраных запатрабаванняў. Іх задача — не фіксацыя натурнага матыву з мэтай далейшага выкарыстання і перапрацоўкі, а, хутчэй, намацванне глебы для пошукаў цэласнасці рэальнага і выдуманага. Пошукі гэтыя ішлі ў розных кірунках — стылі выканання, колеру і фактуры, і дыктаваліся пакліканнем даць бачнае ўвасабленне сваёй душы, стану і працы думкі. Акварэлі, тэмперы часта зроблены на абодвух баках аркуша — і гэта сведчыць пра тое, наколькі важным для творцы быў працэс работы, а не рэпрэзентатыўнасць канчатковага мастацкага прадукту.

Светаадчуванне і творчую манеру Віктара Кліменкі часцей за ўсё вызначаюць як рамантызм у розных яго праявах — дакладнае, але некалькі павярхоўнае акрэсленне. Стыль мастацкага мыслення творцы можна вызначыць як спалучэнне лірызму і гратэску. Як ілюстратару яму была бліжэй класічная і рамантычная літаратура з яе ідэаламі волі і душэўнай раскаванасці — творы Лермантава, Жукоўскага, Пушкіна, Купалы, класікаў падлеткавай прыгодніцкай літаратуры, напоўненыя ветрам падарожжаў, рамантыкай пошукаў і здзяйсненняў:

З жыцця рыб. Папера, аловак, калаж. 2009.

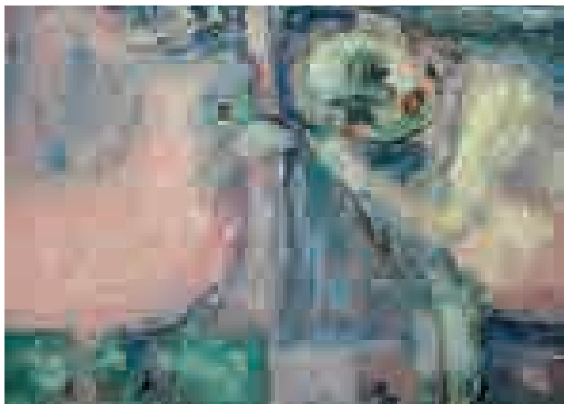
Аляксандр Бяляеў і Аляксандр Обручаў, Жуль Верн і Аляксандр Дзюма, Даніэль Дэфо і Роберт Сцівенсан, многія іншыя. Рамантычныя інтанацыі адчуваюцца і ў пейзажах — замалёўках вёскі Белая на Віліі, краявідах Кактэбеля — тых выдатных мясцін, куды кожнае лета мастак выязджаў з сям'ёй; часам яны невідавочныя з-за знешняй непераборлівасці матыву, такога як глыбокі яр ці простая вясковая адрына. Яму быў блізкі прынцып рамантычнай рухомасці, зменлівасці, як і ідэя адзінства прыроды, чалавека і мастацтва. Вядучы настрой пейзажаў — лірычная паэтызацыя штодзённага. Аднак у шэрагу твораў мастак рэзка ўзмацняе гратэскавы пачатак ці паэтычны рацыяналізм. У працах для сябе ён часта вар'іруе адны і тыя ж сюжэты, знакі і асацыяцыі, характэрныя для 1970-х гадоў, — вобраз дома ці інтэр'ера як метафары індывідуальнай унутранай сферы мастака, вобразы акна, дзвярэй,

Шпацыр-2. Алей. 2009.

Музыканты. Папера, тэмпера. 2004.

люстэрка — як мяжы паміж унутранай і знешняй прасторамі. З аркуша ў аркуш вандруюць велічэзныя птушкі і рыбы — вывявы Дэміурга, увасабленні чалавечай душы, вестуна, натхнення, дваістыя сімвалы Верхняга і Ніжняга светаў. Нацюрмортныя матывы Кліменкі прыкметна арыентаваны на малюнкі Дзмітрыя Мітрохіна, але значна больш прасторавыя. У іх няма паэтызацыі побытавых формаў, «ціхага жыцця» рэчаў, гэта, хутчэй, праекцыя разважанняў і настрояў самога мастака. Натурная канкрэтнасць заўсёды дадзена ў сімвалічнай трактоўцы. Прадметнае асяроддзе гэтых твораў аднатыпнае — стол, акно, плады, ракавіны, змятая папера, шкляныя пасудзіны. Змястоўнасць выяўленчага матыва цікавіць Віктара Кліменку больш, чым супастаўленне мас і формаў. Прастора ў гэтых аркушах паўстае ў якасці формаўтваральнага асяроддзя, якое ўздзейнічае на прадметы, — згусткі матэрыі, што жывуць уласным жыццём, дэфармуючы іх ці раствараючы ў святле і цені. Рэчы, змененыя духоўна, існуюць у ім як суб'екты адмысловага асобаснага свету. З рэчаіснасці нібы здымаецца полаг звыкласці, штодзённасці, нечакана адкрываючы больш глыбінны сімвалічна-шматзначны пласт. Становіцца бачным утоенае ў мёртвай натуры, напружанае, часам драматычнае жыццё. Гэты рэальны свет, які існуе побач з намі, але па-за паўсядзённым успрыманнем аказваецца цікавым, дзіўным, фантастычным. Інтэр'ер паўстае змрочным лабірынтам з мноства немаведама куды вядучых дзвярэй, вокнаў і люстэркаў («Сыходзячая», «Начны госць», «Адлюстраванне»), галоўкі цыбулі, як жывыя істоты, упарта цягнуцца да аконнага шкла («Цёмнае акно»), змятая папера нясе прыхаваныя пасланні («Плынь часу»), вядуць няспешную гутарку шкляныя пасудзіны («Шкло»), галіны дрэў, выцягнутыя ўслед за падарожнікамі, нечакана становяцца небяспечна зааморфнымі («Мы толькі вандроўнікі»).

Творы Кліменкі ў тэхніцы акварэлі, хоць і зроблены ў іншым стылі, арганічна вырастаюць з малюнкаў. Яны мінорныя, халодныя па каларыце — ліловыя, зялёныя, блакітныя, ультрамарынавыя фарбы, традыцыйныя ў перадачы таямнічага з пачатку мінулага стагоддзя. Празрыстыя плямы заліваак і дробных мазкоў часта пакладзены па-над вольным, хуткім малюнкам пяром — у «Саламеі», «Крыштальнай мелодыі», у шэсці дзіўных жанчын-карыятыд у высокіх галаўных уборах-вазах у духу Аляксандра Тышлера. У гэтых аркушах, нягледзячы на экспрэсіўнасць выканання, адчуваецца жаданне дасягнуць чысціні і свежасці старых майстроў, якія вылучалі празрыстай плямай чыстага колеру розныя плоскасці і дэталі малюнка. Нібы нядбайны, але адначасова дакладны хуткапіс тонкага пяра ў спалучэнні з цякучай акварэллю ствараюць вобраз-здань, што ўзнікае на вачах гледача і гатовы знікнуць у любы момант. Працэс пераходу да жывапісу быў для мастака натуральным, без рэзкага пералому. Яго жывапісныя малюнкі і сам спосаб афортнага мыслення шмат у чым блізкія пісьму пэндзлем, больш, чым лінеарная графіка. У вольнай манеры былі зроблены тэмперныя ілюстрацыі да «Песні пра зубра» Мікалая Гусоўскага (1988), хоць яны і маюць выключна прыкладное значэнне і не з'яўляюцца самадастатковымі станковымі творамі. Спачатку, як любы графік, які звярнуўся да новага віду творчасці, намацваючы ўласную тэхніку, Віктар Кліменка паўтараў і перакладаў на іншую выяўленчую мову зробленыя раней кампазіцыі. Але паступова яго жывапіс вызваляўся ад залішняй апавядальнасці, ілюстрацыйнасці. Творы, хоць і маюць апірышча найперш у літаратуры, часцей за ўсё не вылучаюцца разгорнутым сюжэтам. У адрозненне ад графікі, у жывапісе мастак скупы на дэталі. Кліменку была блізкая канцэпцыя паэтычна-метафарычнага жывапісу, папулярная ў 1970-я. Яна аказалася нечакана свежай і актуальнай у 2000-я. У яго працах лёгка адгадаць парафразы на тэмы лірычнага каларызму парыжскай школы, сімвалізму «Блакітнай Ружы» Пікаса і іншых выдатных майстроў XX стагоддзя. Але гэтыя запазычанні заўсёды носяць творчы характар, абрастаюць іншымі індывідуальнымі элементамі. Мастак знаходзіў у сусветнай культуры тое, што падабалася, адсюль спалучэнне элементаў сімвалізму і авангарда. Асноўную ролю ў жывапісе Кліменкі, як тэмпернай, так і алейнай, іграюць каларыт і рытм колеравых плям, дынаміка крывых ліній і перасякальных плоскасцей, злучэнне геаметрыкі і


Хлопчык і птушка. Алей. 2008.

Ракавіна. Папера, тэмпера. 2007.

Шэсце. Папера, туш, пяро, акварэль. 1992.

мяккай каляровай пластычнасці. Яе вылучае глыбокая засяроджанасць, тонкасць адценняў, вязкасць і рухомасць жывапісных мас. Абрыс прадметаў і постацей раствараецца ў неглыбокім прасторавым пласце. Большасць твораў алеем блізкая акварэлям — халодны каларыт з акцэнтам вялікіх белых плям. Традыцыйныя па пабудове кампазіцыі сумешчаны з прыкметным парушэннем раўнавагі постацяў, што нібы выносяцца ветравеем. Персанажы мастака замкнёныя, часта далёкія ад навакольнага свету, выявы заўсёды вібруючыя, незавершаныя, наўмысна бесцялесныя. У іх ёсць сляды ўплыву постімпрэсіянізму, экспрэсіянізму і нават фавізму — напрыклад, у кідкім чырвоным каларыце такіх прац, як «Зачараваны свет» ці «Чырвоная танцорка». У атмасферы твораў Кліменкі, у рамантычных масках вандроўных акцёраў і музыкаў, тонкіх далікатных прыгажунях у крыналінах і велізарных птушках — увасабленнях мары і духоўнага парыву — ёсць і прамая пераклічка з матывамі класікі, і характэрнае адценне рамантычнай пазачасавасці. Аднак творчасць Віктара Кліменкі зусім не абмяжоўвалася спавядальна-камернай лірыкай, кола тэм і амплітуда эмоцый значна шырэй. Яго «Біблейская серыя», выкананая тэмперай у 1989 годзе, прысвечаная евангельскаму сюжэту, прыкметна адрозніваецца ад прац, якія ўвасабляюць зачараваны свет паэтычнай мары. Для чалавека, які разважае і глыбока верыць, зварот да вечных тэм пошуку праўды, маральнага сэнсу, суадносінаў духоўнага і матэрыяльнага менавіта ў пераломны гістарычны момант было, мабыць, неабходным і заканамерным. У творах няма нічога экзальтаванага ці містычнага, эмацыйна-сімвалічная трактоўка вобразаў Хрыста і Іуды блізкая па духу позняму Мікалаю Ге. Цэнтрам серыі стала складаная і супярэчлівая фігура Іуды. Працы невялікія па памеры, аднак выкананыя з сапраўднай драматычнай сілай. Яны напісаны экспрэсіўна, хуткімі пастознымі мазкамі, якія надаюць дадатковую рухомасць дынамічным па пабудове кампазіцыям у цёмным вохрыста-карычневым змрочным каларыце, манументальныя па разуменні формы нібы просяцца ў большы фармат — карціну або фрэску.

Апошнія па часе работы Віктара Кліменкі — карціны 2006—2009 гадоў: «Хлопчык і птушка» і «Адзінота», нясконачаны трыпціх «Волаты», тэмперы «Незнаёмка», «Ракавіна» і малюнкі «Супраць плыні» і «З жыцця рыб» — сведчаць пра глыбока наспелы паварот у творчасці, пра пошукі вялікай формы, простай і ёмістай. Але працягнуць гэтыя пошукі яму не было наканавана. Сёння, калі мастак сышоў ад нас, калі яго працы нарэшце паўсталі перад гледачом суцэльна, ва ўсёй разнастайнасці, становіцца відавочным, што творчая шчырасць была для Віктара Кліменкі і эстэтычнай, і жыццёвай пазіцыяй, і гэта яшчэ толькі мае быць ацэненым. ■

АЛЕСЯ БЕЛЯВЕЦ

Адбітак у срэбным слоі

Уладзімір Тоўсцік пра гісторыю і кантэкст

Гэты творца — урбаніст, нездарма яго персанальная выстава ў Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва была прымеркавана да Дня горада. Дыялог гісторыі і сучаснасці Уладзімір Тоўсцік вырашае складанай арганізацыяй прасторы, ці як сам тлумачыць — рэжысурай святла. Калажны метад пабудовы палатна дапамагае адначасоваму суіснаванню мінулага і сённяшняга, свету ўнутранага і знешняга, візуалізацыі думкі і пачуцця.

Уладзімір Тоўсцік — загадчык кафедры малюнка Акадэміі мастацтваў, аўтар манументальных твораў — у памяшканні гарадской ратушы, у канцэртнай зале «Верхні горад», у Палацы Незалежнасці, Музеі гісторыі Вялікай Айчыннай вайны, Мірскім замку і Нацыянальнай бібліятэцы.

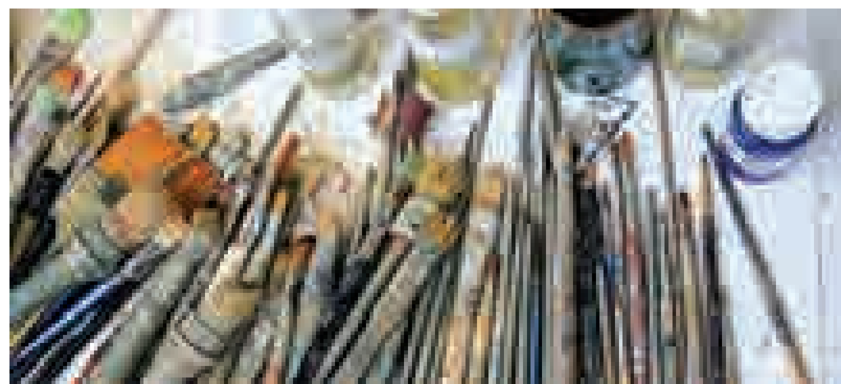
Вашым настаўнікам у Беларускай акадэміі мастацтваў быў Натан Воранаў. У чым на той час праходзіў прынцыповы «водападзел» паміж пакаленнямі?

— Розны час — розныя і падыходы ў мастацтве. Воранаў належыць да другога пакалення творцаў, што пачалі працаваць пасля Кастрычніцкай рэвалюцыі. Наколькі я памятаю, яго сям'я была інтэлігентная, ён прайшоў і Віцебскае мастацкае вучылішча, заспеўшы пераломныя моманты барацьбы з «ізмамі», і няпростыя трыццатыя, і вайну, вучыўся і ў Акадэміі мастацтваў у Санкт-Пецярбургу. Яго майстэрства і прафесійнае разуменне жывапісу не выклікалі сумневаў. У Беларусі, напрыклад, я ведаю толькі трох выпускнікоў выкладчыка Аляксандра Асьмёркіна — Аляксандра Мазалёва, Натана Воранава і Фёдара Дарашэвіча, гэта тыя, хто на нашу глебу прыўнёсіў дасягненні піцерскай школы жывапісу.

Я вучыўся малюнку ў Мазалёва, жывапісу ў Воранава, да іх — у дзяцінстве — крыху ў Сяргея Каткова і Анатоля Бараноўскага. Гэты пераход — ад Бараноўскага да Воранава — для мяне быў натуральны. Напрыклад, мой настаўнік на першых курсах тэатральна-мастацкага Іван Ахрэмчык на нас сварыўся, што мы «грузілі» шмат фарбы на палатно і займаліся занадта смелым жывапісным пошукам, вольна адчувалі колер. Воранаў жа — вучань Асьмёркіна, прадстаўніка школы рускага сезанізму, — успрымаў наш пошук з разуменнем. Так што падрыхтоўку я атрымаў грунтоўную і з падачы свайго настаўніка трапіў у творчыя майстэрні ў Баку пры Акадэміі мастацтваў СССР, дзе правучыўся тры гады. Гэта была вельмі цікавая школа: тамтэйшыя мастакі вучыліся і ў Піцеры, і ў Маскве, аднак вярталіся дадому, і праз два-тры гады ад таго, чаму іх вучылі, нічога не заставалася. Усходні тэмперамент перамолваў усё.

Сёння цяжка ўявіць, што эскізы для нашых справаздачных работ у творчых майстэрнях зацвярджаліся на прэзідыуме

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.



Акадэміі мастацтваў СССР у Маскве, так жа прымалі выніковую працу.

Калі вярнуўся ў Беларусь, адразу пайшоў выкладаць у тэатральна-мастацкі. Лёс звёў з Мікалаем Селешчуком і Уладзімірам Савічам — працавалі ў адной майстэрні. Гэта была чарговая школа, адбываўся вельмі інтэнсіўны пошук свайго стылю. Нехта знаходзіў раней, як Мікола…

Ваша кола мастакоў якраз і стала актыўна ўжываць метад жывапісу, які можна фармальна акрэсліць як калажны. З Міколы Селешчука ўсё пачалося ці пошук ішоў паралельна?

— Гэта стэрэатып беларускага мастацтвазнаўства! Усё адбывалася паралельна, Мікола проста саспяваў хутчэй, адразу дасягаў больш пераканальнага выніку. Да таго ж ён і Савіч — графікі па адукацыі, а гэта больш мабільны від мастацтва.

Часопісы, паездкі? Адкуль бралі інфармацыю?

— Ішлі часопісы з сацкраін, паездкі за мяжу паспрыялі таму, што мы пачалі самавызначацца не толькі ў рэгіёне Савецкага Саюза, а нашмат шырэй. У 1976 годзе я вярнуўся з Баку, у 1978 паехаў у Партугалію і Парыж, пасля была Югаславія, калі Саюз распаўся — Германія, Грэцыя, Італія, Польшча, дзе толькі ні былі. У Вільні два месяцы правёў на пленэры.

Так, было дзе падгледзець творчы метад…

— Не падглядалі мы, ёсць тэндэнцыі, якія праяўляюцца адначасова ў розных месцах. У свеце тады панаваў фотарэалізм, падобна працавалі славацкія графікі, школа ГДР развівалася ў той жа плыні. А што, Міхаіл Савіцкі не займаўся калажом?

Так, мастакі «суровага стылю» любілі прыўнесці ў прастору карціны дадатковыя сэнсавыя і візуальныя пласты… Цікава тое, як складана, на перасячэнні розных уплываў фарміравалася наша школа жывапісу…

— У Савецкім Саюзе пачалі з'яўляцца асобныя нацыянальныя школы, яны ўмацаваліся да моманту яго распаду, падзелу на асобныя дзяржавы. А дзяржава вызначаецца чым? Наяўнасцю нацыянальных герояў, апорай на гісторыю. На этнаграфізм — любімае клішэ беларускіх мастацтвазнаўцаў. Людзі былі перасычаны сюжэтамі з апошняй вайны, мы пераключыліся на іншыя гістарычныя эпохі. Сам час поўніўся прадчуваннямі. Пра нас пісалі, што мы працуем у плыні гістарычнага рамантызму, пры гэтым меўся на ўвазе не канкрэтны стылістычны кірунак, а агульны дух творчасці. Дарэчным быў і абраны метад — калаж, сімвалізм. Савецкае мастацтва было перакормлена пафаснасцю. Глядач прагнуў больш лірычных тэм, сюжэтаў з асабістага, сямейнага жыцця. І яны ў нас былі. Я, напрыклад, напісаў серыю твораў «Сямейны альбом», у якім нічога наўмысна не прыдумваў. Толькі жыццё — як яно ёсць…

Коля Селяшчук напісаў твор «Смерць бацькі» на маіх вачах. Ён паехаў на пахаванне, вярнуўся і пачаў пісаць. Ішоў ад фатаграфічнага дакументалізму, і таму, верагодна, ніяк не мог дапісаць памерлага бацьку. Усё адкладаў, пакідаў незавершаным. Я прасіў: «Дапішы». І ён прыдумаў сімвалічны ход: на месцы бацькі кветкі і драпіроўкі. Твор склаўся, тэма вырашылася.

Атрымліваецца, што вы сфармаваліся на перакрыжаванні многіх чыннікаў: сусветных трэндаў і ўнутраных запатрабаванняў. Таксама відавочна, што мастацтва развіваецца шляхам маятніка — як рэакцыя на папярэдні рух.

— Так, безумоўна. Калі мы сталі ездзіць на Захад, адчулі шок. Усё гэта было такім нечаканым. Але і пра нас там нічога не ведалі. У 1992 годзе мы выехалі ў Германію, у Гановер, каб прыняць стажыроўку студэнтаў з нашай Акадэміі мастацтваў. Мы ўзялі свае і студэнцкія работы, зрабілі выставу. У нас скупілі ўсё, настолькі было нязвыклым тое, што ўбачылі замежныя гледачы. Яны чакалі сацрэалізму. Пыталіся, ці ўклейваю я фатаграфіі ў карціну. Тое, што гэта зроблена рукамі, іх здзівіла.

Партрэт у блакітным. Алей. 1994.

Успамін. Трамвай на Першамайскай. Алей. 2011.

Зараз вы пачнеце размову пра тое, што на Захадзе развучыліся маляваць. У іх такія ёсць майстры фотарэалізму, якія нам і не сніліся…

— У мастацтве, як адзін разумны чалавек сказаў, няма такой тэндэнцыі: новае лепш за старое. Усё ідзе хвалямі і паваротамі.

Ці задумваліся вы самі над перыпетыямі ўласнага жыцця: у 1980-я былі рэвалюцыянерам у жывапісе, а зараз…

— …стаў кансерватарам. Так, так. З пункту гледжання вашага часопіса, я — кансерватар. Ведаў жа, што вы гэтае пытанне задасце. Справа ў тым, што…

…мела на ўвазе, што вы аблашчаны замовамі, узнагародамі.

— Вы думаеце, што я аблашчаны. Я так не лічу. Вакол мастацтва існуе шмат легенд. Дык вось: ёсць класічная фраза,

Метамарфозы. Алей. 2010.

што калі ты ў юнацтве не быў рэвалюцыянерам, а ў старасці — кансерватарам, то жыццё пражыў дарма…

Па-першае, я ж не сказала, што вы сталі кансерватарам. Мела на ўвазе іншае: мне здаецца, што жыццё прасела. Бываюць часы, калі патрабуюцца гераічныя намаганні, бываюць іншыя — калі дастаткова проста быць у трэндзе. У канцы 1980-х вецер дзьмуў у спіну, цяпер усе штурхаюцца ў шчыльным лабірынце…

— Ад мастака нямногае залежыць. Вось усе папракаюць сацрэалізм за ідэалагічныя чыннікі, за кантроль над творчым працэсам, аднак цяпер дзяржава адышла ад кіраўніцтва мастацтвам, а ўзамен яно нічога не атрымала: рыначных адносінаў няма, як і галерэй ці грантаў. Ды і на Захадзе не ўсё проста, ціску няма, але і з падтрымкай складана. Нашы творцы, што з'ехалі, дый і тыя, што не з'ехалі, банальна вырабляюць мастацкую прадукцыю, каб выжыць…

Я лічу, што найперш творца павінен вызначыцца з прыналежнасцю да таго месца, дзе нарадзіўся. Вядомым ты можаш быць толькі тут, хоць прадавацца можаш дзе заўгодна. І я не разумею многіх музейных работнікаў, якія да хрыпаты спрачаюцца: Іван Хруцкі — рускі ці беларускі аўтар. Дзе-небудзь у Прыбалтыцы ці Украіне не стаяла б такога пытання. Нарадзіўся, жыў тут — свой!

Давайце бліжэй да метаду. На пачатку нараджэння твора — літаратурная зачэпка, візуальная? Можа, структура кампазіцыі першасная? Ці робіце эскізы?

— Па-рознаму: і эскізы раблю, і момант імправізацыі з'яўляецца. Бывае, я малюю напачатку пэўны сюжэт, бывае і без яго пачынаю. Для мяне сюжэт не замінае жывапісу, ён з'яўляецца толькі літаратурнай асновай, пачаткам работы. Усё залежыць ад якасці літаратуры, калі яна нецікавая — такім жа будзе і сюжэт. Штуршком да стварэння палатна могуць быць абсалютна розныя рэчы: кадр з фільма, фатаграфія, уражанне, нешта прачытанае, што заўгодна… Калі прыдумваеш карціну, ты яе складаеш, выстройваеш канструкцыю, ствараеш вобраз, выкідваеш лішняе — тады атрымліваецца тое, што кранае не толькі цябе, але і іншага. Гэта для мяне і ёсць самае важнае.

Я чаму так спрабую разабрацца... Што такое калаж? Гэта надзяленне прадметаў функцыямі слоў. За кожным вобразам — шлейф іншых значэнняў...

— Мы жывем у эпоху, калі на нас моцна ўздзейнічае тэлебачанне, рэклама, а гэта кліпавае, калажнае мысленне. Мы глядзім фільм пра XIII стагоддзе, тут жа гучыць мабільнік, перадае паведамленне. Час дазваляе нам аперыраваць значнымі аб'ёмамі інфармацыі. Праблема ў адборы. Інфармацыя не павінна забіваць пачуцці. Таму што, на мой погляд, сённяшняе актуальнае мастацтва, якое дасюль не мае дакладнага перакладу...

...мы пішам «найноўшае»...

— ...у чым яго хібы? Яно спрабуе гледача ўдарыць, узбудзіць, але якімі формамі? Ці перасмехам таго, што было, ці рэкламнымі хадамі. Няма эмацыйнага кантакту, усё ідзе праз розум. Я ўсё ж прыхільнік таго, што свет людзей больш пачуццёвы, і работа павінна перадаваць эмоцыі аўтара.

У вашых працах якраз і адчуваецца гэты баланс... У мяне іншае пытанне: знайшоўшы свой стыль і метад, вы прынцыпова не мяняліся...

— Гэта вы так лічыце...

Прынцыпова — тут ключавое слова. Безумоўна, зрухі былі, і яны адчувальныя нават на выставе: вашы творы 1990-х адрозніваюцца ад нядаўніх.

— Чалавек не можа не мяняцца, ён рухаецца, але крок па кроку. Рэзкай змены стыляў не разумею. На маю думку, галоўная мэта мастака — выявіць і сфарміраваць свой свет. Важна, што нясеш менавіта ты. Згадаю знакамітае выказванне Пікаса: мне не цікава, як зроблена, мне цікава, які свет гэтага мастака.

Мастак сфарміраваўся, калі здольны акрэсліць межы свайго свету... Дарэчы, творы, прысвечаныя Караткевічу, Быкаву ці Міцкевічу, — не проста партрэты, а нешта большае...

— Так, задача стаяла перадаць свет гэтых глыбаў. Я ствараў прастору палатна як сродак перадачы напругі літаратуры Быкава і Караткевіча. Аўтар таксама прысутнічае, але ён не дамінуе ў прасторы. Што тычыцца працы «Ценям пана Адама Міцкевіча» — то гэта выраз маёй пашаны. Іншы погляд.

У вашых незавершаных творах, што знаходзяцца ў майстэрні, я адчуваю асаблівую сілу ўздзеяння. Як і ў работах 1990-х гадоў, якія вы выставілі ў Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва. Недаказанасць, незавершанасць — дзесьці пляма недапісаная, лінія недаведзеная, дзесьці — элемент накіду застаўся. Агаленне метаду стварэння працы — адна з моцных мастацкіх стратэгій, гэта — давер да гледача, запрашэнне да саўдзелу. А зараз вы хочаце максімальна давесці форму, прапісаць, прагаварыць...

— Гэта толькі ўражанне. Я шмат гадоў выкладаю малюнак і студэнтам тлумачу, што пры працы з натурай асноўны прынцып — акцэнт на вузлы і вызначэнне супадначаленасці. Тое ж прысутнічае і ў жывапісе. Калі пішацца партрэт, то акцэнт робіцца, напрыклад, на вочы, а вусны падаюцца мякчэй, нешта ўвогуле прапускаецца. Нават вялікія майстры, накшталт Рубенса, вучылі, што калі ты пішаш галаву, то каленку трэба змазаць. Проста ў апошнія гады мяне больш цікавіць праблема рэжысуры святла, пошукі танальнага ладу. І ад гэтага ўзнікае ўражанне, што ўсё зроблена. Калі з большай увагай і патрабавальнасцю ставішся да рэжысуры палатна, застаецца ўражанне большай вырашанасці. У 1990-я акцэнт рабіўся на прынцып калажу і на дэкаратыўным вырашэнні. Гэта іншы падыход. У розныя перыяды з'яўляюцца розныя задачы.

Вось вы казалі пра наватарства і кансерватызм. Я згадаў работы Марандзі. У раннім перыядзе ў яго пануе геаметрызм, а позьнія — зусім іншыя творы. Такое ўражанне, што дрыготкай рукой зроблены, але адарвацца ад іх немагчыма. У Маскве бачыў персанальную выставу Марандзі — творца геніяльны, не магу зразумець, як можна ў трох бутэльках усё расказаць! Палотны малыя, але такі свет за ўсім гэтым ляжыць.

Прага. Вечар на Карлавым мосце. Алей. 2013.

А ў 1980-я, калі мы ўжо распачалі зваротную храналогію, якія вы задачы перад сабой ставілі?

— Шукалі іншыя сюжэты, іншыя, чым у папярэдняга пакалення. Яны мусілі набыць новую форму. Час быў такі — пераасэнсаванне гісторыі, традыцый. Многае адкрывалася наноў. Напрыклад, мы сябравалі з Міхасём Раманюком і яго пошукі былі каштоўныя для нас — графікаў, жывапісцаў. Падобнае адбывалася не толькі ў нас — ва ўсіх рэгіёнах Савецкага Саюза, а ў Літве прымала ўвогуле даволі радыкальныя формы...

Пытанне з псіхааналізу да жывапісца-сімваліста: ці ёсць у вас навязлівыя сімвалы, любімыя сюжэты, рэчы, абрысы, якія пастаянна паўтараюцца? Можа, неўсвядомлена?

— Прадметы тыя, што вакол. З дзіцячых гадоў вельмі люблю гісторыю, і для мяне вельмі характэрны матыў перапляцення сённяшняга дня і гістарычных падзей. Адкрываўся Мірскі замак — гатовая карціна: людзі ў ім, адгалоссе мінулага, усё пераплаўляецца ў таемнасць часу. Улюбёны матыў — люстэрка, містычная для мяне рэч. Нездарма, калі нехта памірае, завешваюць люстэркі ў пакоі. Бо гэта ўваход у іншую прастору. Перад ім праходзілі людзі розных часоў, і нешта заставалася ў гэтым слоі срэбра...

Ці шмат такіх момантаў — перакрыжавання гісторыі і сучаснасці — вы знаходзіце ў рэальным жыцці?

— Усюды... Нашы бацькі — прадстаўнікі адышоўшага часу. З'яўляецца моладзь з іншымі поглядамі, іншымі каштоўнасцямі...

У працы «Мінск. Свята горада» героі — мінчане і акцёры, перапранутыя ў гістарычныя касцюмы. Акцёры ў старажытных касцюмах увайшлі ў сённяшні дзень, і час пераплёўся. Твор — як бы і дакумент, ён паказвае тое, што адбывалася, адначасова гэта — карціна ў карціне. Зніталіся два часавыя пласты.

Хто ваш глядач? Ці мяняецца ён з часам?..

Героям Грунвальда прысвячаецца. Алей. 2010.

Мінск. Свята горада. Алей. 2012.

— Гаўрыіл Харытонавіч Вашчанка аднойчы сказаў геніяльную фразу: «Валодзя, ты не пераживай, людзі ацэньваюць мастацтва мінулага стагоддзя. Яно ім бліжэй». Так і атрымліваецца. Ёсць маладыя людзі, які настальгуюць па старых матывах, набываюць мае работы савецкага часу і тэматыкі. Напрыклад, «Чаханчык» — твор 1973 года.

Вы паводле адукацыі — жывапісец, аднак актыўна займаецеся манументальнымі роспісамі. Хто ў інтэр'еры павінен весці — жывапіс ці архітэктура?

— Канешне — архітэктура. Маці мастацтваў.

Якія аб'екты былі самымі складанымі?

— Пры рабоце над інтэр'ерным жывапісам варта ад пачатку працаваць з архітэктарамі, пры гэтым выдатна, калі ты з імі размаўляеш на адной мове. Калі будынак адміністратыўны, то там з'яўляюцца патрабаванні іншага кшталту. Момант дзяржаўнасці — назавем гэта так — павінен дакладна вызначаць функцыю будынка, пасля трэба разбірацца, ці ёсць там, акрамя інтэр'ернага ўпрагажэнства, яшчэ месца для тэматычнага жывапісу... Я некалькі разоў працаваў над аб'ектамі з Сяргеем Багласавым, маім аднакласнікам па 75-й мінскай школе (з мастацкім ухілам), мы з аднаго пакалення і маем падобнае разуменне, як мусяць быць вырашаны такія будынкі, як канцэртны зал ці мінская ратуша. Мы не ўзнаўляем ідэнтычна тое, што было, робім сімвал архітэктуры таго часу. Багласаў дазваляў уваходзіць сучаснаму мастацтву на іншых прынцыпах, не археалагічных. І гэта цікава, чаму не?

Ваша выстава прысвечана гораду. Там не толькі Мінск, а і Прага, і Кракаў. Ці адчуваеце вы асаблівы мінскі каларыт?

— Для тых, хто ў гэтым горадзе нарадзіўся і жыве, гэты каларыт вельмі выразны. Горад старажытны, яму амаль тысяча гадоў, але ён разбураўся і адраджаўся, як фенікс. Якія раней былі тут галоўныя арыенціры? Праспект, Акадэмія навук, Дом афіцэраў — і ўсё. Апошнім часам горад разросся, стаў больш жывым — рэканструяваўся стары цэнтр, з'явілася ігравая скульптура. Хоць я не спецыяліст, каб ацэньваць якасць архітэктуры, але маю схільнасць да гісторыі і з задавальненнем стараюся паўдзельнічаць ва ўзнаўленні старых аб'ектаў. А тое, што я абласканы замовамі... Вы сабе не ўяўляеце, як складана ў нас дайсці да нейкага аб'екта.

У нас, беларусаў, ёсць рыса: калі я ў нечым не ўдзельнічаю, то вынік чужой працы трэба прынізіць... Бывае і інакш: афармленне Нацыянальнай бібліятэкі ніхто грунтоўна так і не прааналізаваў, што там удалося, а што не. Не даючы ацэнку, не крытыкуючы, мы не пакідаем магчымасцей для росту.

Вы — выкладчык такіх розных і адметных мастакоў, як Таццяна Кандраценка, Уладзімір Ганчарук, Алена Шлегель, Сяргей Рымашэўскі, Андрэй Задорын. Гэта вельмі яркія творчыя індывідуальнасці. З гэтага можна меркаваць, што ваш галоўны прынцып у навучанні — «Не нашкодзь»?..

— Я выкладаю малюнак і вяду дыпломы. Імкнуся не навязваць свой метад, заўсёды прыслухоўваюся, чым цікавіцца чалавек. Больш часу выкладаю малюнак, стараюся раскрыць будучага мастака праз пластыку, лінейна-рытмічную структуру, танальную арганізацыю. Задача педагога — выявіць індывідуальнасць вучня. А я ўжо казаў, што ўласны свет — самае каштоўнае ў творчасці. ■

ТАЦЦЯНА АРЛОВА

Ці быў Шэкспір?

Тэатр «Глобус». Вандроўка праз стагоддзі

450 гадоў з дня нараджэння вялікага Шэкспіра прыцягнулі да яго асаблівую ўвагу. Праўда, ён і так ніколі не сыходзіў з поля зроку. Ён «наша ўсё» не толькі для англічан, але і для ўсяго тэатральнага свету — крытэрый якасці і індыкатар поспеху.

Спрычыніцца да аўтэнтычнага Шэкспіра ўдаецца не ўсім. Да Лондана і Стратфарда далёка і дорага. Хоць убачыць штосьці падобнае да сапраўднага вельмі хочацца. Гэтай вясной у Мінск завітала трупа лонданскага тэатра «Глобус» са спектаклем «Гамлет». Выступілі адзін раз і паехалі далей. Нам жа пакінулі неадназначныя ўражанні, стос пытанняў і сумненняў.

Якім менавіта быў пры Шэкспіры тэатр «Глобус», не ведае ніхто. Усе звесткі пра яго абапіраюцца на сучасныя даследаванні і гістарычную рэканструкцыю. Падазраю, што на тэрыторыі былога СССР толькі выдатны расійскі шэкспіразнаўца Аляксей Барташэвіч валодае найбольш дакладнай інфармацыяй. З уладкаваннем памяшкання шэкспіраўскага тэатра прасцей. З характарам тэатральных паказаў больш складана.

Публічны тэатр Лондана часоў Шэкспіра «Глобус» (1599) праіснаваў каля 45 гадоў. З драўлянага ператварыўся ў мураваны і быў закрыты пурытанамі. Цяперашні будынак — нанабуд. З мінулага вядома, што сярод тэатраў эпохі Адраджэння, якія былі круглай формы і без даху, «Глобус» вылучаўся. Ён быў пабудаваны як васьміграннік, абнесены высокай сцяной, і ўмяшчаў каля 2000 гледачоў. Граўндлінгі (непатрабавальныя гледачы) маглі пабачыць прадстаўленні стоячы. Візуальная карцінка практычна адсутнічала. Драматург (ён жа рэжысёр) разлічваў на ўяўленне публікі. Сам Шэкспір заклікаў: «Папоўніце ўсе недахопы нашы фантазіяй сваёй».

Англічане пабудавалі «Глобус» нанава (1997), каб зрабіць яго важнейшым цэнтрам культурнага жыцця краіны і, перш за ўсё, помнікам Шэкспіру. Мне не давялося пабываць у Лондане, але я старанна абышла ўсе паверхі мудрагелістага «ілжэглобуса» ў Маскве — будынка, зробленага па ўзоры шэкспіраўскага для тэатральнай трупы рэжысёра Анатоля Васільева. Васільеву гэтае памяшканне не спадабалася. Ён у яго так і не ўехаў. Але спектаклі іншых тэатраў і рэжысёраў там іграюць.

Як сцвярджае першы біёграф Шэкспіра Нікалас Роў, у эпоху, якая недалёка адышла ад варварства, на сцэне было магчыма ўсё. Елізавецінская публіка наўрад ці магла адчуць і зразумець загадкавыя стварэнні Шэкспіра, над тлумачэннем якіх чатыры стагоддзі б'юцца лепшыя гуманітарныя розумы чалавецтва. Узяць хоць бы трагедыю «Гамлет», у якой мы сёння знаходзім другое «я» драматурга Шэкспіра.

Вясёлыя елізавецінцы ставіліся да гэтай «п'ескі» без піетэту, як да дэтыктыва, напоўненага забаўнымі падзеямі. Яе ігралі ў матроскай і рамесніцкай самадзейнасці. Яна стала любімым творам просталюдзінаў і прыносіла поспех не дзякуючы сваёй філасофскай глыбіні, як, зрэшты, і ўсе тэксты Шэкспіра, а магчымасці свабодна, нават па-хуліганску выкласці сюжэт. Нездарма лонданскія тэатралы склалі ў тыя часы такую песеньку:

Каб публіку ў тэатр зазваць,
Гані Шэкспіра з Джонсанам!
Калі пачнуць сланы скакаць,
Прыбытку будзе болей.

Уся гэтая доўгая прадмова спатрэбілася для таго, каб паспрабаваць растлумачыць недаўменне і шокавы стан беларускай публікі на спектаклі тэатра «Глобус» з Лондана. Ігралі на сцэне Нацыянальнага тэатра імя Янкі Купалы. Кошт квіткоў быў завоблачны і для знаўцаў, і для аматараў сцэнічнага мастацтва, але прапусціць такое відовішча было б недаравальна. З самога Лондана. З тэатра «Глобус». Ды яшчэ «Гамлет». Цяперашняя трупа са спектаклем «Гамлет» пайшла на рэкорд, калі вырашыла аб'ехаць мноства краін і гарадоў. У Беларусі быў адзіны паказ. І мы яго ўбачылі.

Лонданцы не вельмі добра ведаюць нашу сістэму рэпертуарнага тэатра. Яны працуюць па брадвейскай сістэме. Сабраліся, дамовіліся, выпусцілі спектакль, іграюць да знямогі.

Ведаючы будні і святы беларускіх калектываў, лёгка ўявіць, што і як яны вязуць на гастролі. Бо згадваюцца нашы вандроўкі не надта высокага палёту — з мінімумам артыстаў, дэкарацый і бутафорыі. У «Гамлеце» было так. Скрыні-чамаданы для касцюмаў выкарыстоўваюцца як дэталі афармлення. Нясвежая анучка на вяроўцы азначае заслону. Некалькі дошак агароджваюць прастору. Акцёры выконваюць па некалькі роляў і з'яўляюцца адначасова рабочымі сцэны. Усе граюць на музычных інструментах (аркестр везці з сабой не трэба). Касцюмы сучасныя, зручныя для падарожжаў і заняткаў спортам. Зрэдку наапашкі з'яўляецца адзенне шэкспіраўскай эпохі.

У елізавецінскія часы і раней на сцэне ўсе ролі выконвалі толькі мужчыны. Падлеткі ігралі жанчын. Цяпер часцей наадварот: жанчыны выходзяць у мужчынскіх ролях. Выклікае пэўнае неразуменне негр Гамлет. Як у беласкурых Гертруды і Гамлета-бацькі мог з'явіцца цемнаскуры сынок? Ох, саграшыла некалі каралева. Легкадумная. Здрадлівая. Ці варта наракаць на яе за тое, што «чаравікоў яшчэ не стаптала», а ўжо ўзяла шлюб з Клаўдзіем?

Малады Гамлет пачынае спектакль з інтэрактыўнага ўзаемадзеяння з глядзельнай залай. Публіка рэагуе добра — усё ж здалёк прыехаў, з самога Лондана, хоць ні кропелькі не падобны афраамерыканец да прынца Дацкага, прынца Уэльскага або яшчэ да якой-небудзь царскай асобы. Свой хлопец у дошку. І пакуты яго нейкія дзелавыя, механічныя. Мабыць, там, у іх Лондане, менавіта так трэба іграць.

Адольваюць нетактоўныя і неэстэтычныя параўнанні. Закрадаюцца небяспечныя і крамольныя думкі. Накшталт таго, ці сапраўды гэта тэатр з Вялікабрытаніі, дзе ў шэкспіраўскім рэпертуары вызначаліся Гардон Крэг, Лорэнс Аліўе, Джон Гілгуд, Генры Ірвінг, Фрэнк Бэнсан, Пол Скофілд, Майкл Рэдгрэйў. Адкуль гэтым англічанам вядомыя падрабязнасці гастрольнага абслугоўвання нашых тэатраў, якія выязджаюць у Палацы культуры і сельскія клубы? Там на сцэне ўсё па мінімуме, а глядзельная зала набітая пад завязку. Радасць.

УРАЖАННЕ

Паміж Лонданам і Мінскам

НАТАЛЛЯ СЦЯЖКО

Чаму мы ходзім у тэатр?.. Лепшыя спектаклі дазваляюць нам «адпусціць» свае эмоцыі, фантазію, адчуць рэзананс з тым, што адбываецца на сцэне. Такія пачуцці ахапілі мяне, калі глядзела «Ціт Андронік».

Няма ніводнага тэатра ў свеце, дзе б не ставілі Шэкспіра, але ёсць адзіны тэатр у свеце, дзе ставяць толькі Шэкспіра — гэта «Глобус» у Лондане. Я не магла абмінуць яго. Як толькі зайшла ў «глядзельную залу» — так, менавіта ў двукоссі, бо ніякай глядзельнай залы насамрэч няма, — апынулася на рымскім форуме і стала адным з «вольных жыхароў Рыма». Справа ў тым, што сцэна ў «Глобусе» не мае заслоны і літарай «П» выходзіць у партэр, якога таксама няма, бо няма крэслаў. Публіка глядзіць прадстаўленне, стоячы на адкрытым паветры. Для больш заможных гледачоў ёсць тры паверхі ложаў з лаўкамі, якія знаходзяцца пад дахам.

На сцэне ніводнай дэкарацыі, па кутках сядзяць жаўнеры, якія пільна сочаць за кожным, хто ўваходзіць ва ўмоўную глядзельную залу. Нездарма, бо хутка з'явіцца сам палкаводзец Ціт. У паветры адчуваецца нешта страшнае. Мастак Уільям Дадлі ахінуў сцэну ў чорнае, нібыта ў жалобу, пах ладану лунае ў паветры, а жудасныя гукі ад вастрэння мячоў прымушаюць нервавацца.

Двор паціху напаўняецца гледачамі, няма вольных месцаў і ў ложах. Усе адчуваюць сябе даволі некамфортна, запытальна пазіраюць адзін на аднаго. Рэжысёр Люсі Бэйлі таленавіта выкарыстоўвае прастору «Глобуса», эфектна пачынае і задае тон усяму спектаклю. Праз гледачоў, расціскваючы і раскідваючы іх, у «Рым» трыумфальна ўваходзіць Ціт Андронік са сваім войскам і палоннымі.

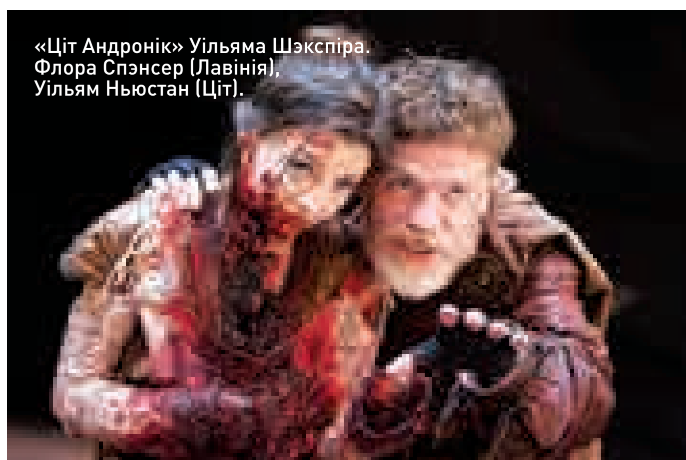
Дзеянне пераносіцца на сцэну. Ціт Андронік прыводзіць у якасці трафеяў каралеву готаў Тамору і трох яе сыноў. Забівае старэйшага з дзяцей, а саму Тамору бярэ ў жонкі. Тамора клянецца адпомсціць.

Пачынаюцца забойствы. Гратэскна, жорстка гінуць героі адзін за адным. Відовішча не для слабанервовых. Цягам спектакля некаторых людзей выносілі з залы, бо яны страчвалі прытомнасць. Дзяжурылі медыкі, пераапранутыя ў супрацоўнікаў тэатра. Некаторыя гледачы, убачыўшы шмат крыві і жахлівыя сцэны згвалтавання, самі, хістаючыся, пакідалі залу. Спектакль быў інтэрактыўным. Дзеянне адбывалася не толькі на сцэне, але і па-за яе межамі. Нехта мог схапіць цябе за руку ці за плячо, папрасіць пасунуцца і саступіць дарогу, бо едзе важная асоба. Уся прастора «Глобуса» была задзейнічана, паўсюль нешта адбывалася, як адбывалася ў бурным жыцці старажытнага Рыма.

Самыя моцныя і жахлівыя сцэны былі з Лавініяй (Флора Спэнсер), дачкой Ціта (Уільям Ньюстан), якую спачатку згвалцілі, потым адсяклі рукі і выразалі язык. Яна, звар'яцелая, нагадвала крывавы пень. «Ціт Андронік» — самая брутальная трагедыя Шэкспіра, выклікае ліхаманкавы настрой. Кожная сцэна — канфлікт, сутыкненне інтарэсаў. Сюжэт развіваецца імкліва. Псіхалагічныя дэталі спалучаны з шалёнай энергіяй. Гледачам здаецца, што яны апынуліся ў жудасным грамадстве, ахопленым дзікай помстаю. Чатырнаццаць забойстваў, трыццаць чатыры трупы, тры адсечаныя рукі, адзін выразаны язык — вось пералік жахаў, што напаўняюць гэтую «крывавую трагедыю», якая мае гістарычныя вытокі ў жыцці і ў культуры эпохі.

Увогуле тэатр «Глобус» — гэта тэатр відовішча, які патрабуе, каб гледачы «зліліся» з дзеяннем, што адбываецца перад вачыма. Усё гіпербалізавана, падкрэслена. Акцёры іграюць дзёрзка, ярка, эмацыйна насычана. Тут няма паўтаноў і метафар. Усё адкрыта, зразумела, геніяльна проста, таму кранае надзвычайна. Вельмі лёгка ўявіць сябе жыхаром Лондана XVI стагоддзя, які прыйшоў паглядзець на відовішча. Ігра артыстаў магічна захапляе і прымушае задумацца над сапраўднымі чалавечымі каштоўнасцямі — каханнем, адданасцю, сумленнасцю. ■

«Гамлет» Уільяма Шэкспіра. Сцэна са спектакля.


«Ціт Андронік» Уільяма Шэкспіра. Флора Спэнсер (Лавінія), Уільям Ньюстан (Ціт).

Артысты прыехалі. Прадстаўляюць. Весяляць. Можна ўсё апраўдаць і дараваць.

У аксамітавым залачоным інтэр'еры лепшага тэатра нашай краіны — Купалаўскага — гэткая ж (або падобная) атмасфера здзіўлення заморскім прадуктам, які надта нагадвае мастацкую самадзейнасць. А можа быць, так і трэба? Не разумеем мы штосьці ў гэтым постмадэрнізме або не хочам разумець. Падавай нам глыбіню, філасофію, загадкі душы. Зрэшты, каму яны сёння патрэбныя…

Можна за адзін вечар сыграць усе 37 п'ес Шэкспіра. Можна на сцэне ўявіць Гамлета нападаючым на футбольным полі. Можна ўсё дзеянне п'есы змясціць на адным велізарным ложку, дзе прынц Дацкі гвалціць усіх запар, у тым ліку і родную маці. Сёння літаральна ўсё пабачыў шэкспіраўскі Гамлет. Ён можа быць бандытам і пачварай, як у нашым РТБД. Гэтыя брутальныя прыёмы пазбаўлены эстэтычнага зместу. Яны нагадваюць пра тое, што некалі сучаснікі не бачылі ў «Гамлеце» асаблівай складанасці. Рух гістарычнага часу прымусіў нас думаць пра п'есу як пра вобраз Сусвету, што знішчаецца катастрофамі. У трагедыі прынца Дацкага мы шукаем адказы на вечныя пытанні. І маюць рацыю спецыялісты, гаворачы, што «Гамлет» не пусты сасуд, які кожны можа напоўніць на свой густ. Хоць сэнс твора змяняецца ў часе, але так не хочацца спаўзаць у варварства.

Можна адкінуць снабізм XX і XXI стагоддзяў, успомніць, з чаго пачынаўся тэатр Шэкспіра, што азначалі ў тыя часы пошукі і пакуты душы ў тэатральнай прасторы любой краіны. Нельга забывацца: геніяльныя Леанарда да Вінчы і Шэкспір стваралі ў атмасферы варварскіх нораваў і марылі з імі расквітацца. Але нас сёння крыўдзіць і шакуе прымітывізм пры цывілізацыйных заявах і магчымасцях нашай эпохі. Дый ці быў сам Шэкспір, у рэшце рэшт? Вернемся да ягонай загадкі. ■

ВОЛЬГА МЯДЗВЕДЗЕВА

Восемдзесят пяты мерыдыян

Кінафестываль «Залаты Віцязь» у Томску

XXIII Міжнародны кінафестываль «Залаты Віцязь» сабраў удзельнікаў і гасцей у Томску, які знаходзіцца якраз у цэнтры еўразійскага кантынента. Праз гэты сібірскі горад праходзіць 85-ы мерыдыян, які дзеліць Еўразію напалову.

Гісторыя «Залатога Віцязя» пачалася ў 1992-м. Яго натхняльнік і арганізатар — народны артыст Расіі, кінарэжысёр і акцёр Мікалай Бурляеў. Калі фестываль толькі нарадзіўся, дэвізам яго сталі словы: «За маральныя ідэалы, за ўзвышэнне душы чалавека!» Такім слоган форуму застаецца і сёння. Пра паступовае развіццё «Залатога Віцязя» сведчаць лічбы. На першы фестываль адабралі ўсяго 14 конкурсных карцін з 7 краін. Сёлета ў Томску на конкурсе было прадстаўлена 210 стужак з 16 краін свету. У форуме за гады яго існавання прынялі ўдзел звыш сямі тысяч дзеячаў культуры з 60 дзяржаў. Было паказана каля шасці з паловай тысяч фільмаў.

У гэтым годзе ў межах фестывалю гледачам прадставілі буйныя праекты, прысвечаныя тром важкім датам — 700-годдзю прападобнага Сергія Раданежскага, 200-годдзю з дня нараджэння вялікага рускага паэта Міхаіла Лермантава, 100-годдзю пачатку Першай сусветнай вайны.

Томск стаў трэцім сібірскім горадам (пасля Іркуцка і Омска), які сустракаў шматлікіх наведнікаў «Залатога Віцязя». З лёгкай рукі аўтараў фільма «Джэнтльмены ўдачы» ўсе жыхары постсавецкай прасторы ведаюць, што археолагі з Томска час ад часу знаходзяць залатыя шлемы. А вось фразу дачкі маскоўскага прафесара многія забылі. Між тым у гэтай рэпліцы закладзена важная характарыстыка тамічоў: «У мінулым годзе, калі мы былі ў Томску, нас так прымалі!» І сапраўды, на сёлетнім «Залатым Віцязі» ў Томску нас прымалі неверагодна цёпла.

Незабыўнай атрымалася паездка ў Свята-Мікалаеўскі жаночы манастыр, пераправа на пароме праз Обь («Хороши вечера на Оби» —згадвалася і адразу ж спявалася), стромкія рачныя берагі, дзе калісьці здымаўся знакаміты фільм «Сібірыяда» Андрэя Міхалкова-Канчалоўскага, а Мікіта Міхалкоў выконваў у ім адну з любімых мною роляў, буравіка Аляксея Усцюжаніна. Радаснымі аказаліся сустрэчы з палякамі, украінцамі, беларусамі, што жывуць у Сібіры, прагулкі ўздоўж рэчкі Томі. На беразе ўсталяваны незвычайны помнік Чэхаву, які прыязджаў сюды, — з жартоўным надпісам на пастаменце: «Антон Паўлавіч у Томску вачыма п’янага, які ляжыць у канаве і які не чытаў “Каштанку”».

Рэальнасць і кінематаграфічныя асацыяцыі ўвесь час нібы перапляталіся. Обь, Томск — месца здымак фільмаў «Зорка чароўнага шчасця» Уладзіміра Матыля і «Праверкі на дарогах» Аляксея Германа. Адзін з моцных у апошняй стужцы — эпізод з баржай, дзе знаходзяцца нашы ваеннапалонныя, якіх партызаны не падарвалі, бо яны — нашы. Хоць быў загад знішчыць фашыстаў, што едуць у цягніку па мосце, а пад мостам у гэты ж час плыве баржа… Жыхары вёскі Малчанава, недалёка ад Томска, кажуць, што да гэтага часу пасля разліву Абі на беразе знаходзяць косткі людзей, якія танулі на баржах у канцы 1930-х і пазней.

Фестываль — гэта заўжды сустрэчы і нечаканыя ўражанні. Больш за ўсё здзівіла прызнанне кінарэжысёра Барыса Лізнёва, старшыні журы кароткаметражных дакументальных фільмаў. Калісьці ён працаваў над стужкай пра вясковае жыццё, у якім сярод іншых быў зняты яго сусед, Мікалай Абрамавіч. Жонка яго, Нюра, неўзабаве памерла, і той, поўны роспачы, згасаў літаральна на вачах. І тады Лізнёву прыйшла думка зрабіць са знятага калісьці матэрыялу відэаролік, у якім усе жывыя і шчаслівыя — і Мікалай Абрамавіч, і яго жонка Нюра, і суседзі. Яны ў гэтым кароценькім фільме сустракаліся, спрачаліся, часам і сварыліся. Словам, жылі. Ажыў, як толькі стаў вечарамі шмат разоў праглядаць запіс, і сусед рэжысёра. «Вось у мяне ёсць фотаальбом, чаго там толькі няма! — прызнаваўся той. — Але гэта ўсё не тое ў параўнанні з кіно…»

Падумалася тады Лізнёву: кіно сапраўды шмат на што здольнае. Можа спустошыць, а можа і вярнуць да жыцця, адрадзіць надзею ў, здавалася б, пагаслай душы. «Хто ведае, можа быць, гэты немудрагелісты ролік — самае талковае, што я здолеў зрабіць у кіно». І гэта не пустыя словы дакументаліста. Як жа яны кантрастуюць з заявамі рэжысёраў «новай хвалі», што сцвярджаюць, маўляў, людзям з павышаным утрыманнем маральнасці ў крыві няма чаго рабіць у дакументалістыцы!

«Золата». Рэжысёр Андрэй Мармонтаў. Сяргей Бязрукаў (Гардзей Брагін).

У свой час Марына Цвятаева пасля трыццацігадовага адданага служэння паэзіі напісала эсэ «Мастацтва пры святле сумлення», дзе бязлітасна асудзіла сябе і найвялікшых паэтаў. «Мастацтва — спакуса, магчыма, самая апошняя, самая тонкая, самая неадольная спакуса зямлі… Трэцяе царства са сваімі законамі, з якога мы так рэдка ратуемся ў вышэйшае (і так часта — у ніжэйшае!)… Паміж небам духу і пеклам роду мастацтва — чысцец, з якога ніхто не хоча ў рай». Думаю, калі б паэтка ведала пра Барыса Лізнёва, Таццяну Карпаву, Валянціну Гуркаленка і іншых рэжысёраў, чые фільмы з’яўляюцца анталогіяй не толькі «Залатога Віцязя», але і ў больш шырокім сэнсе — анталогіяй айчыннай экраннай культуры, наўрад ці гэткім катэгарычным быў яе прысуд.

На фестывалі ў Томску, дзе мне выпаў гонар быць членам міжнароднага журы дэбютных і студэнцкіх работ, давялося ўбачыць стужку «Там, дзе б’ецца сэрца», якая цалкам адпа-

вядае шэрагу сціплых, нягучных, але вельмі важных карцін. Яе герой, Андрэй Дзённікаў, акцёр і рэжысёр тэатра лялек імя Сяргея Абразцова, жыве не проста па прынцыпе «каб не было пакутліва балюча за гады, пражытыя без усялякай мэты». У яго, вядома ж, ёсць мэта. Але скіравана яна не на сябе. Ён жыве дзеля іншых, радасна, апантана, у штодзённым служэнні ўвасабляючы вядомы запавет: «Цель творчества — самоотдача, а не награда, не успех». На працягу ўсяго фільма герой ні разу не сказаў штосьці пра сябе, хіба толькі аднойчы паскардзіўся, што пасля спектакля вельмі баляць рукі — пальцы даводзіцца заламваць да хрусту ў суставах, інакш не «ажывіць» персанажаў-лялек. Горача, з непрыхаваным болем Андрэй разважае пра сучаснае мастацтва, пра гледачоў, якія не па сваёй уласнай віне робяцца ахвярамі непераборлівага густу тых, хто купляе іх як тавар — за іх жа ўласныя грошы. Малады, таленавіты, вельмі падобны да Ясеніна (і вонкава, і па тэмпераменце). Якая ўдача для Алены Дубковай, маладога рэжысёра з Екацярынбурга, знайсці такога героя! Фільм завяршаўся, і не хацелася развітвацца з такой яркай асобай, праплылі цітры — і раптам P.S.: «17 сакавіка 2014 г., у дзень свайго 36-годдзя, Андрэй Дзённікаў пайшоў з жыцця». Драматургія рэальнасці куды больш непрадказальная за кінематаграфічную.

Фільм «Там, дзе б'ецца сэрца» быў узнагароджаны «Залатым Віцязем», вышэйшай адзнакай у дадзенай намінацыі і абышоў поўнаметражны ігравы дэбют Андрэя Мармонтава, вымушана выжываць ва ўмовах жорсткай канкурэнцыі не толькі на працы, але і ў асабістым жыцці. Гераіня паўстае перад выбарам: кар'ера або мацярынства. Збег абставін прымушае жанчыну страціць усё, але застацца чалавекам.

На фоне такіх моцных дэбютаў ва ўсіх відах кіно — ігравым, дакументальным, анімацыйным — дастаткова сціпла выглядалі студэнцкія работы маладых кінематаграфістаў Польшчы, Украіны, Балгарыі, Беларусі.

З васьмі работ студэнтаў факультэта экранных мастацтваў нашай Акадэміі дыплом форуму атрымаў студэнт 2-га курса Сяргей Дзмітрэнка (майстэрня Рэнаты Грыцковай) за курсавую працу «Дугін», знятую па матывах п'есы Аляксея Дударава «Радавыя». Безумоўным поспехам фестывалю стаў і фільм «Крокі над вадой» Юрыя Цімафеева (1-е першае месца ў конкурсе кароткаметражных дакументальных карцін).

Новае прачытанне славутай аповесці Янкі Маўра прадставіў гледачам кінарэжысёр Сяргей Сычоў у сваёй стужцы «Цуда-востраў, або Палескія рабінзоны», дзе шмат элементаў фантастыкі і містыкі. Тамару Міронаву адзначылі як выканаўцу лепшай жаночай ролі ў ігравым фільме «Бабу» Віктара Бандаровіча. Нарэшце Гран-пры фэсту атрымаў наш Сяргей Кацьер за дакументальную карціну «Залаты Віцязь. Мікалай Бурляеў».

Разнастайнай і насычанай атрымалася пазаконкурсная праграма форуму. Асаблівую цікавасць гледачоў выклікала рэтраспектыва фільмаў аднаго з лідараў сусветнага кіно,

«Крокі над вадой».
Рэжысёр Юрый Цімафееў.

«Цуда-востраў, або Палескія рабінзоны».
Рэжысёр Сяргей Сычоў.

стужку «Золата», знятую па матывах рамана Дзмітрыя Маміна-Сібірака «Дзікае шчасце» з Сяргеем Бязрукавым у галоўнай ролі і іншымі зорнымі артыстамі — Ірынай Скобцавай, Андрэем Мярзлікіным, Міхаілам Парэчанкавым. Сяргей Бязрукаў не толькі атрымаў «Залатога Віцязя» за лепшае выкананне мужчынскай ролі, але і зрабіў высакародную справу: у вёсцы Паросіна адкрыў кінаклуб з 3D-экранам.

Першы фільм сербскага рэжысёра Марыі Жыжавец «Калі тата купіць табе слана» стаў сярэбраным прызёрам фестывалю сярод дэбютных і студэнцкіх работ. Надзіва вытанчаная, няхітрая гісторыя жыцця сямігадовай дзяўчынкі Валерыі Сліва ў адзіным цырку-шапіто, які існуе ў Сербіі. Яна вучыцца ў школе, выступае ў цырку і так зарабляе грошы для сям'і. Атмасфера фільмаў Эміра Кустурыцы і Федэрыка Феліні наскрозь працінае тканіну карціны. І «невыносная лёгкасць быцця» адной сям'і ўспрымаецца як метафара жыцця шматпакутнага сербскага народу.

Статуэткай «Бронзавага Віцязя» была адзначана стужка расійскага кінарэжысёра Марыны Мігуновай, урача па першай спецыяльнасці. Сцэнарый яе фільма «Час» бездакорны. Аповед пра маладую жанчыну ў сучасным мегаполісе, якая польскага кінарэжысёра Анджэя Вайды, чые карціны ўтвараюць магутную духоўную прастору.

На працягу больш двух дзясяткаў гадоў фестываль «Залаты Віцязь» спакойна і няспешна, пераадольваючы іронію, раздражненне або замоўчванне, працягвае збіраць годныя творы славянскай і сусветнай культуры. Шмат у чым дзякуючы форуму, адстойванню ім вечных каштоўнасцей, у культуры адбываюцца пазітыўныя змены.

Сучасная кінематаграфічная сітуацыя дыктуе мастакам новыя ўмовы. Эпоха глабалізацыі, рынкавых адносін і камерцыялізацыі, а значыць — арыентацыі на масавага гледача, уплывае і на стасункі паміж культурамі. Аднак узаемадзеянне расійскага і беларускага экраннага мастацтва і па сёння застаецца цесным і плённым, бо грунтуецца на агульных сацыяльна-гістарычных тэндэнцыях, на блізкіх ментальных асновах.

«Залаты Віцязь» — прастора, якая захоўвае і адстойвае традыцыі. Фестываль не дэкларуе ўласную выключнасць. Ён проста ідзе сваім шляхам. І 85-ы мерыдыян, які дзеліць Еўразію напалову, па праве становіцца мерыдыянам, што яднае розныя культуры. ■

ТАЦЦЯНА МУШЫНСКАЯ

Што адбываецца «Пасля кветак»?

Новыя праекты беларуска-іспанскага кампазітара Юліі Раманцовай

У гэтага музыканта вельмі цікавы і незвычайны лёс. Яна — кампазітар, піяністка і педагог — нарадзілася ў Мінску. Тут скончыла музычную вучэльню, паступіла ў Акадэмію музыкі. Апошнія дваццаць гадоў жыве і працуе ў Іспаніі. Там набыла вышэйшую музычную адукацыю. Сачыняе музыку, выступае як піяністка, выдае дыскі з уласнымі творамі. Удзельнічае ў міжнародных музычных праектах і перформансах. Выкладае ў кансерваторыі (Conservatorio Profesional) у горадзе Мурсія. Напрыканцы лета Юлія з'явілася ў Мінску. Сустрэча з ёй была цудоўнай магчымасцю распытаць нашу суайчынніцу, ці лёгка творча рэалізоўваць сябе ад нуля ў невядомай краіне і якія рысы характарызуюць музычную адукацыю і музычнае жыццё Іспаніі.

Юлія, апошні раз мы бачыліся з вамі ў Мінску сем гадоў таму. Вядома, за гэты час у вас з'явіліся новыя сачыненні. Але ці акрэсліліся новыя жанры і стылёвыя накірункі?

— Адбылося некалькі адметных праектаў, у якіх я удзельнічала. Першы з іх — «Arboles» («Дрэвы»). Вядомы іспанскі фотамастак Рафаэль Мартарэль прапанаваў напісаць музыку да серыі яго работ, што мела назву «Скура дрэў». Гэта велізарныя чорна-белыя фотапано, на якіх адлюстравана кара розных дрэў. Фактура надзвычай адметная. Яна шурпатая, парэпаная, на ёй адбілася жыццё дрэва, уздзеянне дажджу, ветру, сонца. Сапраўды скура! Амаль як у чалавека... Праект быў падрыхтаваны для міжнароднай выставы сучаснага мастацтва, якая так і называлася — «Скура дрэў», а Рафаэль быў яе арганізатарам. Мая музыка з'яўлялася, так бы мовіць, адным з экспанатаў. Серыя прэзентавалася месяц. Увесь час гучала і маё сачыненне — працягласцю 30-40 хвілін.

Калі ўлічыць, што працягласць нават буйных музычных форм увесь час памяншаецца, сімфоніі цяпер доўжацца не 30-40 хвілін, як у часы Чайкоўскага, а 15, — дык музыка да праекта «Скура дрэў» выглядае прадстаўнічa. А як вы шукалі адпаведнасць паміж выяўленчым вобразам і гукам?

— На пюпітр раяля ставіла планшэт з фотаздымкамі і накідамі свайго сачынення. Далей ішоў запіс. Потым самыя цікавыя фрагменты мы выбіралі для паказу на выставе. Прыемна, што засталіся відэакліпы, дзе яднаюцца музыка і выяўленчы шэраг. Стыль гэтага твора я назвала б «сучасным імпрэсіянізмам». Фрагмент з твора «Дрэвы» я выконвала і на адкрыцці выставы ў Андалусіі, у старадаўнім горадзе Кардова. У выніку склаўся сольны аўтарскі альбом «Дрэвы» менавіта з гэтымі сачыненнямі.

У Мурсіі вы жывяце, але многія вашы творчыя акцыі адбываюцца ў Мадрыдзе...

— Беларускага пасольства ў Іспаніі няма. Таму многія цікавыя культурныя падзеі, сапраўды, ладзяцца ў Цэнтры расійскай навукі і мастацтва ў Мадрыдзе. Менавіта там прадстаўляла свой другі альбом з назвай «Для цябе». Па сутнасці, гэта быў сольны аўтарскі канцэрт. Або музычна-паэтычны вечар пад назвай «Дыялогі з душой».

Варта згадаць і музычна-выяўленчы перформанс «Пасля кветак»...

Чаму такая дзіўная назва?

— Тэатральнае дзейства было імправізаваным, што дадавала ўсім нам адказнасці. У невялікім спектаклі ўдзельнічалі мадэль, маладая дзяўчына ў вясельнай сукенцы з пышнай спадніцай, і мадрыдскі мастак Хаймэ Санчэз, які размалёўваў яе сукенку, дадаючы тыя фарбы, што ўвасабляюць перажытыя эмоцыі. Прычым дзея рухалася ад лірыкі да драматызму. Трэці ўдзельнік — я, за белым раялем. Самае цікавае: у мяне не было ні нот, ні партытуры. Загадзя мне патлумачылі, што будзе адбывацца. Усё доўжылася 20 хвілін. І я павінна была сачыць за подыумам і адначасова імправізаваць за раялем.

З цікавасцю паглядзела гэты перформанс на YouTube. Ідэя быццам і простая, але за развіццём дзеі сочыш не адрываючыся. Бо паралельна акрэсліваюцца адносіны «Ён — Яна», «Мастак — Мадэль», якія трансфармуюцца ад захаплення і закаханасці да эмацыйнага сутыкнення, канфлікту і амаль нянавісці. А потым да ўсведамлення жанчынай свабоды ад згубнай залежнасці. Белы колер вопраткі — увасабленне цнатлівасці. Але яшчэ і мар, ілюзій. А пасля рэальнасць пазбаўляе жанчыну нязбытных надзей. Фінал — таксама нечаканы...

— Цікава, што ўся дзея адбывалася 8 сакавіка. Але ў Іспаніі гэта не святочны дзень, а магчымасць нагадаць аб правах жанчыны. Мастак пад уражаннем перформансу «Пасля кветак» напісаў вялікую па памерах — тры на пяць метраў — карціну. Гэта ягоны погляд на сітуацыю.

Цяпер крыху пра іншыя жанры вашай творчасці...

— Увогуле па адукацыі я — піяністка. Апошнія гады актыўна развіваю і сольную фартэпіянную кар'еру. Часцей гэта лірычная музыка для фартэпіяна. Апошнім часам даю сольныя канцэрты як піяністка, пасля іх слухачы з задавальненнем набываюць дыскі з маімі сачыненнямі. Тры ці чатыры разы нават дадрукоўвала тыраж.

А ці мае ўяўленне беларускі слухач пра вашы сачыненні? Калі не лічыць некалькіх творчых вечарын, якія адбыліся ў Мінску.

— У 2010 годзе ў беларускім выдавецтве «Чатыры чвэрці» выйшаў зборнік «Музычная мазаіка». У яго ўвайшоў шэраг фартэпіянных сюіт для юных піяністаў. Як аўтару мне вельмі

Пасля кветак. Перформанс. 2013.

Хаймэ Санчэз. Пасля кветак. Змешаная тэхніка. 2013.

прыемна, што яны запатрабаваныя. Творы са зборніка гучаць на конкурсах, іх выконваюць у гімназіі-каледжы пры Акадэміі музыкі, у музычных школах. Але цікава, і ў Мурсіі некалькі сюіт былі абраныя як абавязковыя для вывучэння. Некалькі гадоў таму ў кансерваторыі, дзе я выкладаю, адбыўся мой аўтарскі канцэрт. І піяністы рознага ўзросту — ад юных да сталых — выконвалі мае фартэпіянныя опусы.

Вы — сябра дзвюх творчых суполак, Саюза кампазітараў Іспаніі і Саюза кампазітараў Беларусі. Чым прынцыпова адрозніваецца іх дзейнасць?

— У іспанскім саюзе галоўнае пытанне — ахова аўтарскіх правоў. Там кампазітары імкнуцца знаходзіць агульныя творчыя каштоўнасці. Апошняму надзвычай спрыяюць фестывалі, конкурсы, сумесныя праекты. Творчы вечар, манаграфічнае прадстаўленне аднаго кампазітара — гэта адзнака нашага, славянскага менталітэту. На Захадзе часцей праходзяць фестывалі, а таксама зборныя канцэрты, дзе прадстаўлены розныя аўтары і выканаўцы.

Вашы шматлікія творчыя дасягненні былі б немагчымыя, калі б вы не адолелі моўны бар'ер. Іспанская мова — усё-такі не надта блізкая да беларускай або рускай. Ці складана адаптавацца да новых умоў?

— Многія музыканты, калі прыязджаюць за мяжу, імкнуцца хутка знайсці работу, каб атрымаць хуткі прыбытак. Але часцей за ўсё гэта звязана са сферай абслугоўвання — запатрабаваны афіцыянты, хатнія гаспадыні, тыя, хто даглядае старых людзей. Але калі хочаш нечага дасягнуць, цяжкасці трэба ўмець перачакаць. Дабрабыт прыйдзе, але пазней. Трэба завяршыць ці набыць адукацыю, пацвердзіць дыплом, атрыманы ў іншай дзяржаве, знайсці годную працу, а не кідацца адразу мыць падлогу. Памятаю, па першым часе грошай зусім не было, і я смажыла адну толькі моркву. Але ведала, што не буду займацца ні чым іншым, акрамя музыкі. Перад вачыма быў ідэал, і магчыма, мая наіўнасць мне і дапамагла...

Першы год (я прыехала ў кастрычніку) мяне, вядома, адразу на вучобу не ўзялі і я наведвала заняткі як вольны слухач. Сама займалася і іспанскай мовай, і кампазіцыяй, і інструментоўкай.

Цікава, чым адрозніваецца навучанне кампазіцыі ў Іспаніі і ў нас?

— Такія прадметы, як інструментоўка ці аркестроўка, — яны што тут, што ў Іспаніі блізкія. Многае залежыць ад педагога. Выкладанне кампазіцыі — вельмі індывідуальны працэс. У кожнага ўласнае меркаванне, як трэба фарміраваць асобу будучага кампазітара. Тут няма канкрэтнай методыкі, як у піяністаў, для якіх вельмі важна, як пастаўлена рука. Кампазіцыя — гэта, хутчэй за ўсё, перадача ўласнага прафесійнага і тэхнічнага вопыту іншаму.

Калі вярнуцца да праектаў, з якіх пачалася размова, дык заўважу, што здольнасць імправізаваць за раялем, прычым на вачах у публікі, — якасць досыць рэдкая для беларускай музычнай рэальнасці. У гэтым бачу адбітак моцартаўскага, лёгкага і натхнёнага ўспрымання жыцця. Такая здольнасць — праява не толькі творчай разняволенасці і высокай прафесійнасці. Але і неспадзяванага цуду. На адной з творчых вечарын, што адбыліся ў Мінску падчас мінулага прыезду, я назірала за вашымі імправізацыямі. Гэта выглядала так. Хтосьці са слухачоў называе тры першыя ноты. І задае стыль, звязаны з пэўнай краінай, — фламенка, авангардны, рамантычны, венскіх класікаў. Паўза. Вы абдумваеце і пачынаеце іграць. Вынік звычайна выклікае захапленне залы...

— Усё пачалося ў Іспаніі, калі багатая сям'я ладзіла ў сваім доме, у гасцёўні, дзе стаіць раяль, музычную вечарыну. І мяне папрасілі сыграць. Села за раяль, зусім не задумваючы пра наступствы. Цяпер мяне часта запрашаюць менавіта як імправізатара, я ўдзельнічаю ў канферэнцыях, курсах, распавядаю пра фартэпіянныя школы. І кожны раз арганізатары просяць: «Абавязкова паімправізуйце!» Такія ўзаемаадносіны паміж артыстам і публікай падабаюцца слухачам.

Што датычыць фартэпіянных імправізацый, дык уласны еўрапейскі вопыт вельмі развівае ў гэтым напрамку. Бо я мела магчымасць шмат слухаць музыку і выканаўцаў стылю фламенка, іншых напрамкаў, якія ў нас слухаць не прынята або іх проста няма. Усё гэта ўзбагачае слыхавую культуру кампазітара. Менавіта ў Іспаніі пачала імправізаваць на публіцы. У нашай фартэпіяннай, увогуле выканаўчай школе — класічныя педагагічныя ўстаноўкі, устаноўкі на ідэальную перадачу зафіксаванага, напісанага нотамі. У нас пераважае тэндэнцыя: «Усё — у нотах!» У Іспаніі я адчула, што публіка вельмі горача і эмацыйна рэагуе на праявы спантаннага музіцыравання і сачынення твора непасрэдна на вачах у гледачоў. Шмат імправізую ў стылі фламенка, аднак імправізацыі — увасабленне чыста музычных уражанняў. Сур'ёзныя сачыненні, якія маюць філасофскі сэнс, усё-такі павінны жывіцца беларускімі ўражаннямі і меласам. Утрымліваць штосьці ад маёй уласнай біяграфіі, быць звязанымі з генетыкай і каранямі... ■

ФОТА З АРХІВА КАМПАЗІТАРА.

ІГАР СУРМАЧЭЎСКІ

Мода і стыль

З гісторыі калекцыі

Чвэрць стагоддзя таму я ўпершыню пачаў звяртаць увагу на старыя фотаздымкі, зробленыя мясцовымі майстрамі з такім густам і талентам, што выглядалі яны, аздобленыя ў шурпаты кардон з залатым абрэзам і з выціснутым прозвішчам аўтара ўнізе, як каштоўныя творы мастацтва. Адваротны бок фотакарткі часцей за ўсё быў упрыгожаны графічнай віньеткай з шэрагам медалёў, атрыманых аўтарам у Парыжы, Санкт-Пецярбургу ці Варшаве. На той час было цяжка ўявіць, што на вуліцах нашых гарадоў, на прыёмах і балях зіхацелі вытанчаныя дамы ў крыналінах з залацістага натуральнага шоўку, расшытага дзенідзе чорнымі карункамі шанцілы, да якіх і дакрануцца страшна, настолькі яны лёгкія, бы сатканыя з ранішняга вераснёвага туману. А сукенка з такога матэрыялу, як крэп-жаржэт, хаваецца ў далоні.

Да тэмы старадаўняга касцюма я вярнуўся ўжо на пачатку 1990-х. Не да саміх убораў XIX стагоддзя, а да асобных аксесуараў. Пра сукенкі тады і падумаць было немагчыма. Стаў зважаць не толькі на вытанчаныя фатаграфіі пачатку XX стагоддзя, але і на прадметы дваранскага ўжытку. Са свецкага адзення мне трапіўся толькі жаночы гарсэт, што быў некалі ў гардэробе модніцы з Ваўкавыска. Замест кітовага вуса, які выкарыстоўвалі ў гарсэтах XVIII стагоддзя, у ваўкавыскім былі ўстаўленыя тонкія сталёвыя пласціны кшталту спружын. Яшчэ мяне здзівілі парфума і касметыка пачатку XX стагоддзя. Іх назвы былі такімі знаёмымі. На гарышчах старых дамоў у Беларусі скарбашукальнікі знаходзілі доўгія бутэлечкі з празрыстага шкла з этыкеткай у стылі мадэрн і надпісам «Eau De Cologne» — адэкалон. Тытунёвага колеру флаконы былі ўпрыгожаны тэкстам «Comprimes de Vichy» — пігулкі Вішы. Так што французская кампанія «Вішы» ўжо ў 1930-х гадах была вядомая мясцовым прыгажуням, якія прымалі гэтыя пігулкі з мінеральнымі солямі дзеля стройнага стану. У Мінску ў інтэлігентных бабуль можна было знайсці французскія тэатральныя біноклі дыхтоўнай работы, з латуні, інкруставаныя перламутравымі пласцінамі. Жаночыя плеценыя тэатральныя сумачкі са срэбнай кальчужкі. Разнастайныя срэбраныя пудраніцы, скрыначкі і табакеркі з рускімі эмалямі. Нават знайшоўся ледзь жывы старажытны веер з касцянымі пласцінамі, паміж якімі быў нацягнуты шоўк, распісаны галантнымі сцэнамі «а-ля Вато». Адкрыццём для мяне сталі старажытныя лялькі з Цюрынгіі фірмы Аманд Марсель. Галовы лялек былі выкананы з фарфору, вочы — са шкла, а прычоска-парык набрана з натуральных валасоў. Кіраўнік нямецкай фірмы нарадзіўся ў Санкт-Пецярбургу, а яго бацька быў прыдворным архітэктарам Мікалая І.

Восеньскі капялюшык для шпацыру. Францыя. 1900-я.

Усё гэта ўспаміны даўно мінулых дзён: у лепшым выпадку — аскепкі побыту знішчанай амаль пад корань шляхты або трафеі, вывезеныя афіцэрамі для сваіх жонак больш за паўстагоддзя таму з Германіі. У тым, што са свецкага адзення XIX стагоддзя нічога ў Беларусі не захавалася, няма нічога дзіўнага. XX стагоддзе прайшло праз нашу зямлю чарадой войнаў, рэвалюцый і пакут. Таму ўсё, што ўцалела і можна было насіць, перашывалі да дзір.

Свет антыкварыяту ўсё больш захапляў мяне, і геаграфія пошукаў пашырылася за межы Беларусі. Гэта былі Масква і Санкт-Пецярбург. Найперш Масква. Расійская сталіца адметная сваім велізарным антыкварным рынкам у Ізмайлаўскім парку. Там, на развалах старадаўняй драбязы, я знаходзіў тонкія шаўковыя карункі, перламутравыя і срэбныя гузікі, флаконы для парфумы, пенснэ і ларнеты. Там жа за гутаркамі з антыкварамі і роспытамі я пазнаёміўся з калекцыянерамі старадаўняга адзення, якія даўно супрацоўнічалі з такімі знакамітымі музеямі, як Эрмітаж, Паўлаўск, Маскоўскі Крэмль. Выбітныя знаўцы сваёй справы, у гэтай тэме яны былі як рыба ў вадзе. Давялося падцягвацца да іх ўзроўню і скрупулёзна вывучаць жыццё XVIII—XIX стагоддзяў. Напрыклад, кожны жаночы гардэроб XIX стагоддзя меў па некалькі дзясяткаў пар пальчатак, прызначаных для пэўнага этыкету: для балю, для шпацыраў, для візітаў... Наогул, выходзіць з дому без пальчатак лічылася дрэнным густам. А ўжо падаць аголеную руку незнаёмаму кавалеру — верхам непрыстойнасці. За дзень пальчаткі мяняліся даволі шмат разоў. Верагодна, таму і з'явіўся выраз: мяняць як пальчаткі. Шматлікія пары пальчатак захоўваліся ў спецыяльных куфэрках, выкананых з дарагіх парод дрэва і ўпрыгожаных інкрустацыяй з латуні, панцыра чарапахі і перламутру. Тонкая скура пасля захоўвання нацягвалася з цяжкасцю, таму кожны пальчык пальчаткі папярэдне пашыраўся спецыяльнымі касцянымі шчыпчыкамі. На балі дамы XIX стагоддзя павінны былі мець пры сабе карнэ. Святкаванні працягваліся да раніцы, а танцаў было неймавернае мноства: паланез, кадрыль, мазурка, падэкатр, падэспань, вальс і гэтак далей. Даме нялёгка было запомніць кожнага партнёра, таму для чарговасці танцаў і абяцанак існавала невялікая кніжачка — карнэ, carnet de bal (расклад балю). Часам яна ператваралася ў сапраўдны твор мастацтва: для вокладкі выкарыстоўваліся залатыя ці срэбныя пласціны, аздобленыя дыяментамі, а старонкі былі з найтанчэйшага перламутру.

У Маскве мая калекцыя дапоўнілася белымі лайкавымі французскімі пальчаткамі з касцянымі гузікамі і дамскім карсажам з чорнага і яблычнага натуральнага шоўку, упрыгожаным па каўняры і рукавах тонкімі карункамі шанцілы. Ручную працу парыжскай мадысткі XIX стагоддзя

Пальчаткі. Францыя. Канец XIX стагоддзя.

Набор для парфумы. Расія. Першая чвэрць XIX стагоддзя.

Тэатральная сумачка. Германія. Канец XIX стагоддзя.

Бальныя туфлі. Францыя. Другая палова XIX стагоддзя.

Пісьмовы набор. Германія. Пачатак XX стагоддзя.

Люстэрка. Італія. Пачатак XX стагоддзя.

можна было вызначыць не толькі візуальна, але і навобмацак. Вопытныя антыквары сцвярджаюць: возьмеш у рукі і нейкім шостым пачуццём адчуеш — арыгінал ці падробка. Па стылістыцы, апрацоўцы матэрыялу, нават па паху можны вызначыць час стварэння артэфакта. Кожны шывок і кожная складачка парыжскай рэчы былі вывераны да міліметра.

Новыя веды па гісторыі моды дала мне выстава старадаўняга касцюма з калекцыі Аляксандра Васільева ў Вільні. Быў узрушаны, калі ўпершыню ўбачыў такую колькасць дзівосных убораў выключнай якасці і захаванасці. Павандраваўшы сярод вытанчаных дам пазамінулага стагоддзя і натхніўшыся напоўніцу, я прыйшоў да высновы: калі збіраць калекцыю гісторыі адзення, то трэба арыентавацца менавіта на такія рэчы. Дзе іх узяць? На гэта Аляксандр Васільеў адказваў — на блышыных рынках Еўропы. Вядома, ён крыху хітраваў. Магчыма, паўстагоддзя таму блышыныя рынкі Парыжа і былі поўныя першакласнымі аксесуарамі і ўборамі XIX стагоддзя. Але з часам усё вартае сышло ў прыватныя калекцыі або трапіла на аўкцыёны. Напрыклад, сукенкі знакамітых мадэльераў XIX стагоддзя Чарльза Ворта і Эміля Пінга сёння можна знайсці толькі ў буйнейшых музеях свету, у прыватных калекцыях або на сусветна вядомых аўкцыёнах. А бабуля з шале на беразе

Расклад балю. Парыж. 1896.

Вясельны вянок. Францыя. Другая палова XIX стагоддзя.

Жэнеўскага возера наўрад ці панясе рэчы XVIII стагоддзя на блышыны рынак. Антыкварыят там цэняць і за капейку нават шпільку са старажытнага капялюшыка не прададуць.

У Старым Свеце не ўсюды захаваліся гардэробы прабабуль. Толькі некалькі краін могуць ганарыцца такімі скарбамі — Англія, Францыя і поўдзень Германіі. Згадаеш гісторыю — і ўсё становіцца зразумелым. Скандынавія і поўнач Еўропы прытрымліваліся сціплага ладу жыцця, што мае даўнія пратэстанцкія карані. Шукаць там шыкоўныя бальныя сукенкі не мае сэнсу. Усе астатнія еўрапейскія землі былі ўцягнуты ў грамадзянскія і сусветныя войны, таму не дзіўна, што адзін строй некалькі разоў перашываўся і насіўся так жа, як і ў нас, — пакаленнямі. Заставалася спадзявацца толькі на заканадаўцаў моды XIX стагоддзя — Парыж, Берлін і Лондан. У Парыжы мне і ўдалося набыць мой першы старажытны бальны строй. Здавалася, што сукенка вытанчанага залаціста-жоўтага колеру цалкам складаецца з паветраных карункаў. Такі эфект быў дасягнуты за кошт накладання знешняга лёгкага цюлю колеру маісу, вышытага срэбнай ніткай па аплікацыі расліннага арнаменту, на аснову з жоўта-залацістага шоўку. На поўдні Францыі знайшлася вясельная сукенка 1890 года. Гісторыя яе цікавая: унукі бабулі Элізы атрымалі ў спадчыну элітны асабняк на Лазурным беразе і, разбіраючы старажытныя рэчы на гарышчы, знайшлі там цудоўна захаваную шаўковую сукенку колеру шампань. Яны ўспомнілі аповед пра тое, што іх прабабуля ў гэтай сукенцы выходзіла замуж у 1890-м годзе і з тых часоў старанна зберагала рэліквію.

У Германіі я адшукаў апантанага калекцыянера старадаўняй моды. Дасціпны баварац у гадах разам з жонкай некалькі дзесяцігоддзяў збіраў сваю цудоўную калекцыю і ў пошуках рарытэтаў жаночай моды XIX стагоддзя аб'ездзіў амаль увесь свет. У яго падраслі дзеці, але працягваць захапленне сваіх бацькоў не захацелі. Да нашага знаёмства лёс баварскай калекцыі быў няясны. На яе ўжо былі прэтэндэнты з Галандыі. Але паступова рарытэты сусветнай моды мінулых стагоддзяў з Баварыі папоўнілі спіс маіх культурных каштоўнасцей.

Вячэрняя сукенка.
Прага. 1895.

Першым уборам, які даў штуршок знаёмству з баварскім калекцыянерам, была летняя сукенка з лёгкай тканіны крэп-жаржэт колеру шампань. Разынкай сукенкі былі плецены карункі, якія ўпрыгожвалі каўнер, станік і рукавы. Ірландскія плецены карункі заваявалі міжнародную вядомасць яшчэ ў XIX стагоддзі і часта выкарыстоўваліся пры дэкарыраванні сукенак, якія апраналі для ранішняга праменаду або для выхаду на ланч. Парыжскія прыгажуні 1870-х, дзякуючы вядомаму мадэльеру Чарльзу Ворту, вярнулі ў моду з XVIII стагоддзя турнюр з доўгім шлейфам — трэнам. Апошняя чвэрць XIX стагоддзя так і называецца — «эпоха другога турнюра». Гэты сілуэт з абрысамі кентаўра лёгка пазнаецца на карцінах знакамітых імпрэсіяністаў Агюста Рэнуара і Анры Тулуз-Латрэка. Бойкія на язык мясцовыя журналісты ахрысцілі модную сукенку «cul de Paris» — «парыжскі зад». Для надання сукенцы пазнавальнага пышнага сілуэту выкарыстоўваліся ўсялякія хітрыкі: ад простых падушачак да складаных металічных каркасаў у выглядзе крэветкі.

Маю калекцыю папоўнілі некалькі ўбораў гэтага перыяду. Элегантная сукенка для падарожжаў была пашыта з баваўны серабрыста-шэрага колеру. Каўнерстойка і ніз сукенкі ўпрыгожаны рушамі ў зборку, а ўвесь жакет багата дэкарыраваны махрамі. Яшчэ адна сукенка эпохі другога турнюра для парадных візітаў — гэта крэмава-ліловы муарэ з далікатна-фіялкавымі махрамі, бантамі і плісіраванай тасьмой. Адметнасцю сукенкі з'яўляецца доўгі шлейф — трэн, які пачынаецца ад стана карсажа пад пышным патройным бантам. І апошняе «кюль-дэ-пары» — гэта сукенка для балю з высакародна-чырвонага бракату, багата аздобленая шаўковымі стужкамі, цюлем і рушамі. Цікава, што

з унутранага боку карсажа прышыта стужка (санцюр) з імем мадысткі і адрасам атэлье: «Mme. Choux 70 Rue Truffaut Paris». Дарэчы, на вуліцы Труфо ў Парыжы працавалі не толькі мадысткі, але і вядомыя мастакі. Напрыклад, там была студыя мастака-сімваліста Эдуарда Вюяра, які аказаў вялікі ўплыў на творчасць Станіслава Жукоўскага. У Метраполітэн-музеі захоўваецца карціна Вюяра: Мадам Вюяр шые каля вакна, што выходзіць на вуліцу Труфо. Цалкам верагодна, што мадам Вюяр заходзіла на кубачак кавы ці за парадамі да суседкі — мадысткі мадам Шу. З аўтарскіх убораў хачу адзначыць яшчэ пышную вячэрнюю сукенку з пералівістай тафты колеру валошкі. Гэты цуд быў зроблены ў Празе ў 1895 годзе. Колер тканіны нагадаў мне колер вячэрняга пражскага неба на зыходзе жніўня. На гэтым рамантычным фоне гарманічна глядзяцца плеценыя ірландскія карункі, якія падкрэслены не толькі металічным бісерам і паеткамі, але нават натуральнай бірузой. З унутранага боку карсажа прышыта стужачка з тэкстам «Rosa Taussig Stein Prag». Гэта аўтограф мадысткі. Да вячэрняй сукенкі дадавалася накідка-пелярына, якая прыкрывала плечы дам ад прахалоды. Модны фасон канца XIX стагоддзя быў зроблены ў стылі Марыі Медычы.

Абутак, які выдатна захаваўся з XIX стагоддзя, таксама рэдкі экспанат не толькі ў прыватнай калекцыі, але і ў дзяржаўным музеі. Напрыклад, венскія вячэрнія паўбоцікі фірмы «A.Capek» 1895 года, выкананыя з тонкай скуры і шчодра ўпрыгожаны пацеркамі і стразамі ўздоўж шнуроўкі. Амаль такія ж паўбоцікі фірмы «A.Capek» захоўваюцца ў лонданскім Музеі Вікторыі і Альберта. Па словах баварскага калекцыянера, дадзены экспанат у свой час быў эталонным для аднаго з самых багатых буцікоў абутку ў Вене, і баварац прыклаў вялікія намаганні, каб угаварыць уладальніка прадаць рарытэт у калекцыю. Добры стан захавання і ў парыжскіх чаравікоў з шаўковай тафты сярэдзіны XIX стагоддзя. Здаецца, што ў іх выходзілі на праменад па Елісейскіх палях толькі адзін раз. Гэтая пара выканана ў 1870-м у знакамітай майстэрні «Hellstern Fils». Пра гэта распавёў цэтлік, што неверагодным чынам захаваўся ў адным з чаравікоў. Парыжская фірма была вядома як вытворца абутку прэміум-класа для вышэйшых пластоў грамадства, і да 1900 года крама фірмы месцілася на Вандомскай плошчы каля знакамітага фешэнебельнага гатэля «Ritz». Дакладна такія ж чаравічкі былі прэзентаваны на выставе «Вялікі баль» ад Рускага музея ў Санкт-Пецярбургу. Дарэчы, на баль дамы апраналі асаблівы лёгкі абутак — балеткі, якія дазвалялі ім пырхаць у танцах усю ноч, нібы матылям. У Расіі эпохі ранняга ампіру такія чаравічкі называліся «стерлядками» па сваёй вузкай форме крою. Балеткі шнураваліся доўгімі шаўковымі стужкамі крыж-накрыж уверх па назе і завязваліся на бант. За адзін баль прыгажуня магла станчыць да дзірак не адну пару балетак, таму на вялікія баляванні прыносілася некалькі пар. У калекцыі прадстаўлены чорныя «стерлядкі», зробленыя з чорнага саціну і скуры вядомым майстрам Шэнкам (Schenck) з Лондана ў першай чвэрці XIX стагоддзя. Таленавіты майстра быў эксклюзіўным пастаўшчыком такіх балетак для другой жонкі імператара Напалеона I, Марыі Луізы Аўстрыйскай. «Стерлядкі» гэтага майстра прадстаўлены ў многіх музеях свету: Метраполітэн у Нью-Ёрку, Вікторыі і Альберта ў Лондане, Палаца Грасі ў Венецыі.

Можна бясконца распавядаць пра вытанчаныя рэчы з маёй калекцыі — кожны прадмет старанна вывучаўся. Але пад канец хачу распавесці гісторыю вясельнай сукенкі з Нью-Ёрка. За дзесяць гадоў да яе набыцця мне трапілася адметная паштоўка. Гэта быў запрашальны квіток на касцюмаваны баль, які адбываўся ўвечары 5 сакавіка 1935 года ў гімназіі імя Уладзіслава Сыракомлі ў Нясвіжы. Назва балю вельмі цікавая для нашых мясцін: «На вуліцах Нью-Ёрку». У той час, калі ў сотні кіламетраў ад Нясвіжа будавалі ваенны камунізм, тут марылі пра хмарачосы, джаз і модныя сукенкі Ск'япарэлі. Тэму Нью-Ёрка ў маёй калекцыі прадоўжылі шматлікія здымкі 1920—1930-х, знойдзеныя ў Баранавічах. Тоўсты шэраалівкавы кардон буклета-паспарту хаваў цудоўныя фатаграфіі нашых суайчыннікаў, якія рызыкнулі шукаць шчасце за акіянам. Фотакарткі былі зроблены ў лепшых атэлье Нью-Ёрка — «Wynn Mersereau», «Brawer Studio», «Eagle Photo Studio Baskin». На партрэтах, як правіла, былі адлюстраваны шчаслівыя маладыя і іх дзеці. Унізе атрамантам — надпіс «Na pamiątkę z Ameryki dla ukochanej cioci od Loli i Michaliny...». Таму вясельная сукенка з Нью-Ёрка, мне падалося, не была нечым чужародным у маёй калекцыі. Вядома нават імя нявесты — Марта. Яе вяселле адбылося 13 верасня 1913 года. Убор пашыты з шоўку і тонкага мусліна колеру шампань. Дэкарыраваны ірландскімі карункамі, шклярусам і перлінамі. У ЗША ўборы тых часоў называюць «Titanic era» — сукенкі эпохі «Тытаніка». Характэрна, што захаваўся нават фотаздымак нявесты ў гэтай сукенцы — вельмі рэдкі камплект для калекцыі.

Спадзяюся, экспанаты майго збору будуць радаваць і здзіўляць гледачоў гэтак жа, як радавалі і здзіўлялі мяне, і гэтым пачуццём прыгожага я хачу падзяліцца. Наперадзе ў калекцыі яшчэ так шмат цікавага і невядомага з моды галантнага XVIII стагоддзя. Дарэчы, сусветную моду стваралі не толькі ў Францыі, але і ў Рэчы Паспалітай. У 1770-х існаваў нават адмысловы крой жаночай сукенкі — robe a la Polonaise. Ёсць стымул для пошукаў... ■

Вясельная сукенка.
Нью-Ёрк. 1913.

ВОЛЬГА ПАПКО

«Лілея, сэрцу дарагая»

Вобраз Стэфаніі Радзівіл

У лістападзе 2012 года мы выявілі раней невядомую калекцыю партрэтаў прадстаўнікоў роду князёў Радзівілаў у зборы палаца Шылінгсфюрст (Германія), якая належыць князю Канстанціну Гагенлоэ. Галоўнай мэтай нашых пошукаў быў партрэт князёўны Стэфаніі, дзеці якой у XIX стагоддзі сталі ўладальнікамі Мірскага замка. Дачка Стэфаніі Марыя Гагенлоэ ў 1891 годзе прадала яго князю Міхаілу Святаполк-Мірскаму — і гэта стала пачаткам новага перыяду ў гісторыі беларускай архітэктурнай перліны. Менавіта князёўна Марыя перавезла калекцыю партрэтаў сваіх продкаў з маёнтка Веркі пад Вільняй у маёнтак мужа ў Германіі, дзе творы захоўваюцца і сёння.

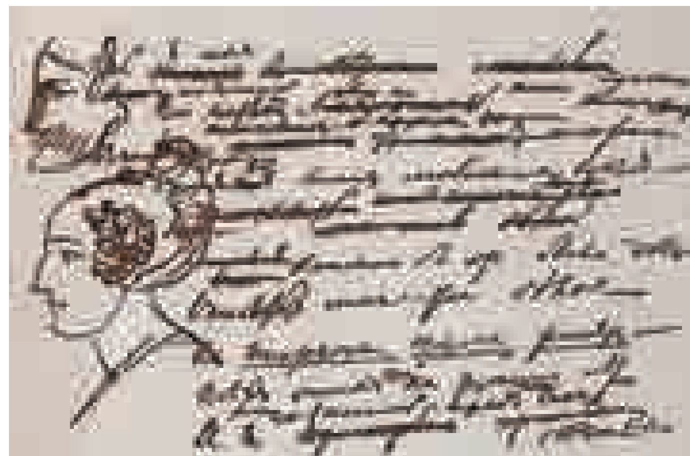
Графіня Стэфанія Караліна Эмілія Луіза Валерыя Вітгенштэйн (1809—1832) з роду князёў Радзівілаў пражыла вельмі кароткае жыццё — 22 гады. Доўгі час лічылася, што захаваўся толькі адзіны яе партрэт, намаляваны рукой Аляксандра Пушкіна на палях рукапісу «Яўгена Анегіна». Аднак няма пэўнасці ў тым, што на малюнку — Стэфанія Радзівіл.

Болей за стагоддзе даследчыкам не быў вядомы знешні выгляд гэтай дамы пушкінскай пары, адной з самых багатых нявест свайго часу, фрэйліны імператрыцы Марыі Фёдараўны, якая была траюраднай сястрой яе бабулі Сафіі Радзівіл з князёў Турн-і-Таксіс. Шлюб Стэфаніі са Львом Пятровічам Вітгенштэйнам стаў прычынай пераходу вялізнай часткі радзівілаўскай спадчыны ў рукі іх агульных дзяцей: сына Пятра і дачкі Марыі.

Мемуарысты не згадваюць ні дзіўных учынкаў Стэфаніі, ні эпатажу ў паводзінах. Яна наогул магла не трапіць на старонкі ўспамінаў, каб не яе лепшая сяброўка па Кацярынінскім інстытуце шляхетных дзяўчат — Аляксандра Расэт (у шлюбе Смірнова). Таленавітая мемуарыстка, набліжаная да імператарскай сям'і, сяброўка многіх знакамітых расійскіх літаратараў таго часу, яна шмат згадвала Стэфанію і падрабязна апісала абставіны яе шлюбу. Гэтыя мемуары садзейнічаюць і атрыбуцыі партрэтаў Стэфаніі.

Смірнова-Расэт адзначала яе лёгкае стаўленне да грошай, што тлумачыцца асаблівасцямі паходжання і адсутнасцю нагляду дарослых за яе выдаткамі. Са слоў маці Стэфанію апісвала дачка Смірновай-Расэт Вольга — у прадмове да аднаго з выданняў яе мемуараў. Некалькі згадак павінны былі паказаць розніцу паміж гэтымі велікасвецкімі сяброўкамі: «У дзявятым выпуску было тры дэбютанткі. Князёўна Стэфанія Радзівіл, з якой мая маці сябравала з сямі гадоў: яны больш за сем год прасядзелі на інстытуцкай лаўцы. Лянівая, арыгінальная, палкая, прастадушная і праўдзівая, з высакароднымі парывамі — маладая Радзівіл была любімай сяброўкай маёй маці; яна, са свайго боку, плаціла ёй сяброўствам і поўным даверам. Імператрыца іх крыху песціла, з дзяцінства ведаючы, і назвала абедзвюх дзяўчат «неразлучнымі»... Стэфанія Радзівіл была высокая, стройная, вельмі прыгожая, грацыёзная...»

Смірнова-Расэт і іншыя сучаснікі кажуць, што князёўна Стэфанія была бландзінкай. У 2013 годзе на выставе ў Санкт-Пецярбургу быў упершыню прадэманстраваны невядомы раней партрэт, які належыць пэндзлю Карла Брулова. Партрэт знаходзіцца ў прыватным расійскім зборы, быў набыты на аўкцыёне «Сотбіс» 30 лістапада 2012 года. Не выклікае сумнення аўтарства Брулова, аднак жанчына на партрэце мае чорныя валасы, што ніяк не супадае з апісаннем Стэфаніі ў мемуарах сучаснікаў. На той момант гэта было адзінае вядомае нам адлюстраванне Стэфаніі, акрамя невыразнага малюнка Пушкіна. Пасля выяўлення калекцыі партрэтаў у Шылінгсфюрсце мы можам сцвярджаць, што на карціне пэндзля Брулова сапраўды Стэфанія, але ўвасобленая ў адпаведнасці з яго асабістым уяўленнем аб прыгажосці. Вядома, што ўлюбёным тыпажом мастака былі брунеткі ў італьянскім духу.



Старонка рукапісу паэмы Аляксандра Пушкіна «Яўген Анегін».
Жаночы профіль, намаляваны рукой паэта, пушкіністы лічаць партрэтам Стэфаніі Радзівіл.

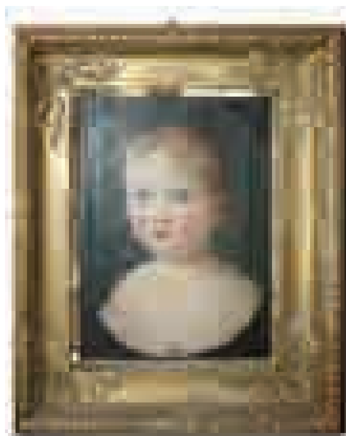
Пакой палаца ў Верках (пад Вільняй).
Здымак з сямейнага альбома Марыі Гагенлоэ-Шылінгсфюрст, знаходзіцца ў калекцыі князя Канстанціна Гагенлоэ.

Карл Брулоў. Стэфанія Вітгенштэйн. Фрагмент. Алей. Канец 1820 — пачатак 1830-х.
Прыватная калекцыя, Масква.

Расійскі даследчык, супрацоўнік Рускага музея ў Пецярбургу Рыгор Галдоўскі выказаў меркаванне, што знаёмства Стэфаніі з Карлам Бруловым адбылося не раней за сярэдзіну 1829 года падчас знаходжання ў Рыме. У красавіку—маі 1832-га іх кантакты былі найбольш інтэнсіўнымі. 12 мая 1832 года Леў Вітгенштэйн у сваім лісце просіць даслаць карціну ў Ліворна, а не ў Фларэнцыю, дзе ў той час знаходзілася графская сям'я. Верагодна, размова ідзе менавіта пра палатно Брулова.

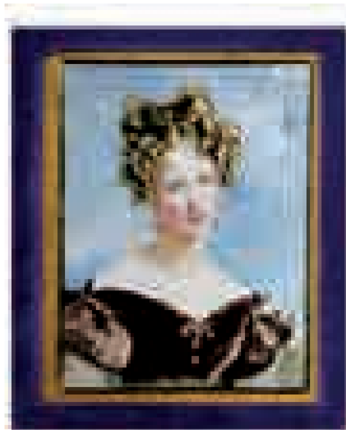
Іншыя навукоўцы, што займаліся гісторыяй роду Вітгенштэйнаў, таксама рабілі спробы ідэнтыфікаваць выяву Стэфаніі. Расійская даследчыца Ала Краско, аўтар кнігі «Забытый герой войны 1812 года генерал-фельдмаршал П.Х.Витгенштейн», змясціла ў гэтым выданні партрэты, якія яна палічыла выявай Льва Вітгенштэйна і Стэфаніі. Аўтарка сумнявалася ў атрыбуцыі, аднак давярала меркаванню ўладальнікаў партрэтаў — нашчадкаў Льва Вітгенштэйна ад другога шлюбу, прадстаўнікоў сям'і Кіджы. Зусім выпадкова нам удалося атрыбутаваць партрэты. Гэта выявы прынца Нідэрландаў Хендрыка Аранскага-Насау (1820—1879) і яго жонкі прынцэсы Амаліі (1830—1872). Нават па вопратцы і прычосках партрэтаваных відавочна, што яны адпавядаюць модзе больш позняй, чым была ў 30-я гады XIX стагоддзя. Да Расіі гэтая пара мела непасрэднае дачыненне: маці прынца Хендрыка — Ганна Паўлаўна, дачка імператара Паўла І. Такім чынам, прынц Хендрык даводзіўся імператрыцы Марыі Фёдараўне ўнукам, а значыць, быў далёкім родзічам князёўны Стэфаніі.

У калекцыі палаца Шылінгсфюрст прадстаўлена некалькі выяў Стэфаніі. Самая ранняя — дзіцячы партрэцік, створаны, хутчэй за ўсё, рукой мастака-аматара. На адваротным баку пазначана прозвішча — Юндзіл. У гісторыі беларускага і польскага мастацтва мяжы XVIII — XIX стагоддзяў імя такога мастака не сустракаецца. Выкажам версію, што гэта быў адзін з родзічаў Стэфаніі з боку яе бабулі Ганны Мараўскай, народжанай Юндзіл. Гісторыя сям'і Юндзілаў даследавана слаба. Калі князёўна стала дарослай, яна, можна меркаваць, не падтрымлівала з імі адносінаў. Аднак ва ўзросце двух-чатырох гадоў Стэфанія магла апынуцца ў каго-небудзь з родзічаў з боку маці. У 1811—1813 гадах князь Дамінік знаходзіўся на службе ў французскім войску, яго жонка шмат вандравала, у тым ліку ў Вену, дзе рос іх старэйшы, пазашлюбны сын Аляксандр. Апублікаваныя даследаванні і дакументы не кажуць аб тым, дзе знаходзілася дзяўчынка. Неабходна вывучыць перапіску яе бацькоў гэтага перыяду, што дапаможа высветліць і імя мастака, і кім ён даводзіўся сваёй мадэлі.



Юндзіл.
Стэфанія ў дзяцінстве.
Каля 1811—1813.

Невядомы мастак.
Стэфанія Радзівіл
у шлюбнай сукенцы.
Мініяцюра. 1828.



Невядомы мастак.
Стэфанія Радзівіл.
Мініяцюра
ў абцягнутай аксамітам раме.
Канец 1820 — пачатак 1830-х.

Ва ўспамінах Смірновай-Расэт чытаем, што ў Дрысненскі маёнтак паслалі «партрэт Стэфаніі, en pied (у поўны рост) і куфры з пасагам». Карціны ў калекцыі палаца Шылінгсфюрст няма, але мемуары Смірновай-Расэт дапамагаюць разабрацца з выяўленымі намі партрэтамі і мініяцюрамі. Адна з мініяцюр прадстаўляе Стэфанію ў белай вясельнай сукенцы і вэлюме. Смірнова-Расэт згадвае: «Вяселле было прызначана пратэстанцкім, у канцы лютага, у палацы, у прысутнасці імператарскага двара і ўсіх фрэйлін, якія былі ўсе ў белым, і нявеста ў белым кісейным. Пасля накінулі на яе цудоўны салоп на чорна-бурай лісіцы, пакрыты атласам».

Авальны пагрудны партрэт у металічнай раме, аўтар якога застаецца невядомым, знаходзіцца ў прыватных пакоях палаца. Бачны толькі край чырвонай сукенкі з белымі карункамі, шыю ўпрыгожвае тонкая нізка чырвоных караляў. Цёмна-русыя валасы дзяўчыны завітыя ў адпаведнасці з модай 1830-х гадоў, прычоску завяршае бант з валасоў. Такую ж самую фрызуру мы сустракаем на парадных партрэтах многіх прадстаўніц вышэйшага свету і імператарскай сям'і — будучай імператрыцы Аляксандры Фёдараўны, вялікай князёўны Ганны Паўлаўны і многіх іншых дам, а таксама і на астатніх партрэтах Стэфаніі. Такім жа чынам валасы ўбраны на мініяцюры, размешчанай на сцяне маленькага музычнага салона ў палацы Шылінгсфюрст, дзе стаіць раяль, на якім іграў Ферэнц Ліст. Яшчэ болей падобная да партрэта ў металічнай раме мініяцюра, на якой Стэфанія намалявана ў карычневай аксамітнай сукенцы.

Партрэты цалкам адпавядаюць тым апісанням знешнасці Стэфаніі, што пакінулі сучаснікі: русыя валасы і светлыя (блакітныя, шэрыя або светла-карыя) вочы. Багатая іканаграфія Стэфаніі захавалася ў палацы Шылінгсфюрст і дае вычарпальныя адказы на многія пытанні, аднак і ставіць новыя. Адным з такіх стала пытанне, дзе знаходзіліся партрэты Стэфаніі да таго моманту, як трапілі ў Шылінгсфюрст.

25 ліпеня 1873 года было зроблена апісанне кватэры Вітгенштэйнаў у Пецярбургу (адрас не вядомы). У кватэры было шэсць пакояў: зала, кабінет, туалетны кабінет, спальня, канцылярыя і пакой камердынера, дзе размяшчалася даволі шмат твораў мастацтва: фотаздымкаў, бюстаў, жывапісных палотнаў, акварэляў і гравюр. У кабінеце згадваецца «портрет масляный кн. Радзивил». Верагодна, гэта быў адзін з партрэтаў Стэфаніі. Складана выявіць, які.

На старым здымку 1890 года, які быў прадстаўлены нам князем Канстанцінам Гагенлоэ, бачым адзін са шматлікіх пакояў палаца ў Верках, дзе на сценах размяшчаліся многія партрэты Стэфаніі, выяўленыя намі ў Шылінгсфюрсце

Рысы твару князёўны, якія мы бачым на дзіцячым партрэце, праглядваюць і на іншых выявах, якія захоўваюцца ў палацы Шылінгсфюрст — партрэтах і мармуровым бюсце, выстаўленым у заходняй галерэі. Мініяцюры знаходзяцца ў прыватных апартаментах і для агляду турыстамі не даступны.

бюст. Пад здымкам подпіс па-французску: «Werki. Cabinet die rez de chassee».

Знешні выгляд гэтага пакоя дазваляе зрабіць некаторыя цікавыя высновы. Хутчэй за ўсё, дзеці Стэфаніі мелі культ маці. Доказам гэтай версіі служыць тое, што сваю малодшую

Невядомы мастак. Стэфанія Радзівіл. Канец 1820 — пачатак 1830-х.

дачку князёўна Марыя назвала Стэфаніяй. Пры гэтым яны выхоўваліся ў поўнай сям'і і мелі добрыя адносіны са сваёй мачахай, пра што сведчыць цёплы тон успамінаў сына князёўны Марыі, Аляксандра Гагенлоэ. Аднак ранняе сіроцтва павінна было накласці значны адбітак на сястру з братам. Менавіта таму ўсе выявы маці так старанна захоўваліся не толькі ў Верках, але і пазней — у Шылінгсфюрсце.

Даследаванне вобраза Стэфаніі знайшло сваё адлюстраванне ў працах расійскіх пушкіністаў, якія на дэталі разабралі творчасць Аляксандра Сяргеевіча. У вершы «Паж, або 1915 год...» паэт згадвае «варшаўскую графіню», у якой навукоўцы ўбачылі Стэфанію Радзівіл. Значнага следу ў творах Пушкіна яна не пакінула, аднак, без сумнення, была сваёй у паэтычным асяроддзі Санкт-Пецярбурга. На яе вянчанні ў касцёле Святой Кацярыны прысутнічаў не толькі Пушкін, але і паэт Іван Казлоў, вядомы нам вершам «Вячэрні звон», што лёг у аснову знакамітага раманса.

Казлоў прысвяціў князёўне Стэфаніі адзін са сваіх вершаў 1925 года, у якім апісваў свежую прыгажосць маладзенькай дзяўчыны. Верш пачынаецца са слоў:

Твоя безоблачная младость
Цветёт пленительной красой;
Ты улыбаешься, как радость,
Ясна и взором и душой.

Відавочна, што заўчасная смерць Стэфаніі моцна ўзрушыла Івана Казлова. У ліпені 1832 года ён напісаў верш «Жалоба», дзе сярод сваіх рана памерлых знаёмых згадвае і графіню Вітгенштэйн:

А твой сбылся волшебный сон,
Младая прелесть, ты имела
Всё то, чем смертный восхищён, —
Богатством, знатностью светлела,
Пленяла милою красой,
И друга по сердцу сыскала,
И тихо, с нежностью святой
Младенца в персях прижимала;

И вянешь ты во блеске дней,
Лилея, сердцу дорогая!..
Увы!.. Как рано перед ней
Открылась тайна гробовая!..
Любовью, радостью дышать...
И в сень подземную скрываться!
Ей страшно было умирать —
Ещё страшнее расставаться...

У абодвух вершах аўтар параўноўвае Стэфанію з лілеяй. У першым вершы яна свеціцца сваім юнацтвам і прыгажосцю. У другім вершы аўтар смуткуе аб «лілеі, сэрцу дарагой», якая заўчасна завяла.

Усе партрэты з'яўляюцца прыжыццёвымі. Толькі бюст быў створаны пасля смерці Стэфаніі. Магчыма, ён быў замоўлены князем Пятром Вітгенштэйнам у 1850-я гады і захоўваўся спачатку ў кабінеце яго пецярбургскай кватэры, дзе згадваецца пад нумарам 62 з агульным подпісам «бюсты белыя мармуровыя княгіні Радзівілі і князя Льва Пятровіча». Пазней быў перавезены з Пецярбурга ў Веркі. Яго можна ўбачыць на здымку пакоя ў веркаўскім палацы — у куце на невялікім століку, побач з ім на сцяне вісеў дзіцячы партрэцік князёўны Стэфаніі.

Партрэты Стэфаніі маглі быць створаны як расійскімі, так і замежнымі мастакамі. Князёўна Стэфанія нарадзілася ў Парыжы, бацькі з ёй зусім маленькай шмат вандравалі па Еўропе. Пасля пераезду ў Санкт-Пецярбург, за мяжу Стэфанія трапіла ўжо толькі пасля свайго вяселля. Апошнія гады жыцця правяла ў Італіі, дзе падтрымлівала адносіны са шматлікімі мастакамі, выхадцамі з Расіі.

На жаль, нам не ўдалося зрабіць навуковае апісанне партрэтаў, выяўленых намі ў Шылінгсфюрстце, — вызначыць іх памеры і высветліць тэхніку выканання. Вялізная калекцыя жывапісу князя Канстанціна Гагенлоэ, малой часткай якой з'яўляюцца партрэты Стэфаніі, яшчэ патрабуе глыбокага аналізу, ажыццявіць які не было магчымасці падчас двух кароткіх візітаў. Высветліць аўтарства мініяцюр таксама складана. Намі акрэслена кола мастакоў-мініяцюрыстаў, якія маглі стаць аўтарамі гэтых карцін, аднак гэтае пытанне яшчэ застаецца адкрытым. Упершыню выявы Стэфаніі былі надрукаваны ў каталогу выставы партрэтаў князёў Радзівілаў з палаца Шылінгсфюрст, якая праводзілася ў Мірскім замку ў маі—лістападзе 2014 года. Мы спадзяемся, што прадстаўленне партрэтаў шырокаму колу спецыялістаў і аматараў будзе садзейнічаць хуткай атрыбуцыі твораў. ■

АЎТАР ВЫКАЗВАЕ ПАДЗЯКУ КНЯЗЮ КАНСТАНЦІНУ ГАГЕНЛОЭ ЗА ДАЗВОЛ ВЫКАРЫСТАЦЬ У ДАДЗЕНАЙ ПУБЛІКАЦЫІ ЗДЫМКІ І ПАРТРЭТЫ З ЯГО КАЛЕКЦЫІ.

The October issue of *Mastactva* magazine opens with the *Artefacts* rubric. The notable events that have recently taken place in the cultural field of Belarus are discussed by: **Tattsiana Arlova** (Nikolai Gogol's *Marriage* at the Magiliow Drama Theatre, p.4), **Igar Gancharuk** (collection of small articles of plastic art at the Grodna History of Religion Museum, p.6), **Nadzieya Buntsevich** (the new season at the Belarusian State Philharmonic, p.8), **Palina Pitkievich** (group exhibition «Dialogue of Epochs. Interpretations» at the Leanid Schamialiow City Art Gallery, p.10), **Viera Gudziey-Kashtalyan** (*Don Quixote's Dream* at the Belarusian Music Theatre, p.12), **Yulia Kardash** (Anna Maria Jopek and her jazz band, p.14), **Tattsiana Mushynskaya** (Alena Miedziakova's and Tattsiana Starchanka's music projects, p.15).

The *Dramatis Personae* rubric carries an interview with the composer Aliaksander Litvinowski (***Secrets of the Sacral Profession***, p.16; interviewed by **Sviatlana Bierastsien**).

The *Discourse* rubric contains the following materials.

The international festival Bielaya Viezha is the subject of **Liudmila Gramyka's** analytical article (***The Play of Meanings and Styles***, p.20).

Maryna Erenburg talks about the life and art of Viktar Klimenka and discovers new and unexpected facets in his creative heritage (***Peripeties of Creative Search***, p.24).

Under the *Art Studio* rubric appears **Alesia Bieliaviets's** talk with the urbanist artist Uladzimir Towstsik. The dialogue of history and contemporaneity, visualization of ideas and light direction are treated in the article ***An Imprint on the Silver Layer*** (p.28).

The *Parallels* rubric publishes the following articles.

Tattsiana Arlova invites the reader to travel across centuries: the Shakespeare Globe Theatre — the way it was and is now. The 450th anniversary of the great Shakespeare's birth is another reason to turn to the master and his heritage (***Did Shakespeare Exist?*** p.34).

Natallia Stsiazhko shares her impressions of the production of *Titus Andronicus* at the Globe Theatre (***Between London and Minsk***, p.35).

Volha Miadzviedzieva discusses the international film festival The Golden Vityaz, which was held this year in Tomsk, and the fact that the meridian that divides Eurasia into two parts is becoming a meridian which unites different cultures (***The Eighty-fifth Meridian***, p.36).

Tattsiana Mushynskaya offers an interview with the Belarusian-Spanish composer and improviser Yulia Romantsova, where the latter says whether it is easy to fulfil oneself as a creative person in a foreign country and how the life and music education in Belarus differ from Spain (***What Happens 'After Flowers'?***, p.38).

Next come the materials of the *Cultural Layer* rubric.

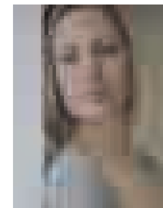
Igar Surmachewski describes his collection of shliakhta costumes and vintage articles of dressing. He also touches upon the history of the European fashions of the past centuries (***Fashion and Style***, p.40)

Volha Papko talks about the image of Stefania Radziwill. One of Princess Stefania's depictions is the portrait drawn by Pushkin in the margin of *Eugene Onegin*. Stefania Radziwill's unusual destiny and her trace in history and art are considered in the article ***The Lily, Dear to the Heart*** (p.44).

The issue is concluded with the rubric *Generation NEXT*. **Volha Bubich** introduces to us the young but already successful photographer Yulia Nazarava p.48).

Юлія Назарава

ВОЛЬГА БУБІЧ



Юлія Назарава нарадзілася ў 1984 годзе ў Мінску. Закончыла Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт інфарматыкі і радыёэлектронікі. У сваёй творчасці спрабуе адшукаць сувязь сённяшняга і мінулага.

Цягам дзесяцігоддзяў дакументаванне штодзённасці заставалася адной з вядучых фатаграфічных практык, знаходзячы сваё ўвасабленне ў аматарскіх сямейных альбомах. Аднак штодзённасць як момант рэфлексіі займае сёння асаблівае месца ў творчасці не толькі фатографаў-аматараў. Сям'я — як стымул філасофскага візуальнага дыскурсу, дзеці — як люстэрка, якое паказвае позірк Іншага, што ўважліва ўглядаецца ў цябе: простыя тэмы, якія ляжаць на паверхні «пены дзён», пачынаюць падавацца ў новых ракурсах, а асобасны фатаграфічны матэрыял выкарыстоўваецца для фармулёўкі пытанняў высокага ўзроўню абстракцыі.

У апошнія гады, на думку заснавальніка прэстыжнага французскага фотаагенцтва «VU» Крысціяна Кажоля, сталенне знаходзіцца сярод самых папулярных тэм актуальных візуальных даследаванняў, дзе ў якасці матэрыялу для назірання і пераасэнсавання аўтары часта звяртаюцца да працы з уласнымі дзецьмі. Напрыклад, французскі фатограф Кладзін Дары ў большай ступені цікавіцца працэсуальнай прыродай сталення і ставіць перад сабой задачу прасачыць змены ў вобразе дачкі Сашы. А Шарлота Тангі бачыць свайго сына адзін раз на два тыдні, таму спрабуе выкарыстоўваць «падказкі», якія ён пакідае, як паведамленні, што маюць патрэбу ў расшыфроўцы. Праз яго малюнкі, забытыя рэчы, вырабы з каштанаў або паперы Тангі ўзнаўляе далікатны дзіцячы погляд на навакольны свет.

У нашай фатаграфіі з пераасэнсаваннем тэмы дзяцінства працуе Юлія Назарава, чый партрэт з серыі «Варварыны казкі» ў 2013 годзе трапіў у шорт-ліст канадскага конкурсу «FotoFilmic» і сярод 30 работ іншых фіналістаў быў паказаны на выставе ў Ванкуверы. А рэдактар беларускага інтэрнэт-часопіса «Imbalance» Аляксандра Салдатава змясціла яго на вокладку трэцяга выпуску, прысвечанага тэме «Людзі».

На фотаздымку мы бачым дзяўчынку, вочы якой (па сутнасці, асноўны канал любых чалавечых узаемадачыненняў са светам і людзьмі) прыкрытыя фрагментам маскі з намаляванымі на ёй вачыма дарослага. Гэта партрэт без партрэта ці нават двайны, складовы партрэт. Ён фіксуе два светы, што ўступаюць у канфлікт: дзяцінства і зададзенага звонку — з дапамогай навязвання погляду Іншага, які можа разглядацца ў некалькіх плоскасцях. Гэта погляд маці, аднаго з бацькоў, што ажыццяўляе пастаянны кантроль над сваім дзіцем, дае яму/ёй пастаянныя гатовыя адказы на пытанні і тым самым праецыруе сваё, дарослае бачанне свету. З іншага боку, гэта культурна і сацыяльна абумоўлены погляд, які фарміруе пэўныя чаканні адносна дзіцяці, прымушае яго/яе несвядома параўноўваць сябе з зададзенымі стэрэатыпамі, перажываючы фрустрацыю праз немагчымасць заставацца самім сабой, мець права на натуральны погляд, які адпавядае ўласнай прыродзе.

Цікавы і той факт, што вочы, якія закрываюць твар дзяўчынкі, уяўляюць сабой позірк менавіта дарослай жанчыны: густа нанесеныя цені і падоўжаныя вейкі — макіяж дзяўчыны ці маладой жанчыны. Выбар маскі такога роду можна растлумачыць «дарослымі» патрабаваннямі, якія прад'яўляе да дзяцей сучаснае грамадства. У іх сапраўды застаецца ўсё менш бесклапотнага дзяцінства, пра якое настальгічна згадвае пакаленне трыццацігадовых. Масмедыя з шырокім размахам пачынае выкарыстоўваць дзяцей як мэтавую аўдыторыю спажыўцоў дарослых вобразаў, а ў цэнтр штучна створанага дзіцячага сусвету змяшчаецца ідэальная прынцэса, акружаная дарагімі атрыбутамі, што запаўняюць поласці яе страчанай індывідуальнасці. А свет утульных буданоў за бабуліным домам і немудрагелістых кійкоў-конікаў застаецца згубленым сярод недарэчных архаізмаў. Мы пільна ўглядаемся ў здымак маленькай Вары і міжволі хочам убачыць яе сапраўдны погляд — яе нерасказаную казку. ■

Юлія Назарава. Alien.
Фатаграфія. 2014.

мастацтва

ІНДЭКС 74958.

РОЗНІЧНЫ КОШТ — ПА ДАМОЎЛЕНАСЦІ.

ISSN 0208-2551

Прэм'ера спектакля «Пясняр», прысвечанага жыццю і творчасці народнага артыста СССР Уладзіміра Мулявіна, адбылася на сцэне Нацыянальнага драматычнага тэатра імя М.Горкага. Аўтар п'есы Васіль Дранько-Майсюк. Рэжысёр Валянціна Еранькова. Кампазітар Аляксей Еранькоў. Харэограф Вольга Скварцова-Кавальская. У ролі Песняра Сяргей Жбанкоў. Песні знакамітага ансамбля гучаць у выкананні акцёраў тэатра.

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.